الإذاعة والتلفزيون

كظاهرة عالمية

د. ميلاد ألفي جرجس



الإذاعة والتلفزيون
كظاهرة عالمية

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية
(2019/9/4524)

جرجس، ميلاد الفي
الاذاعة والتلفزيون كظاهرة عالمية/ ميلاد الفي جرجس - عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع 2019
(   ) ص.
ر. أ. : (2019/9/4524)
الواصفات: /الاذاعة// الاعلام// وسائل التواصل الجماهيري
يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

ISBN 978-9957-96-743-7

دار غيداء للنشر والتوزيع
تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله
مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
تلفاكس: +962 6 5353402
خلوي: +962 7 95667143
ص.ب: 520946 عمان 11162 الأردن
E-mail: darghaidaa@gmail.com
www.darghaidaa.com
E-mail: info@darghaidaa.com

الإذاعة والتلفزيون كظاهرة عالمية

د. ميلاد ألفي جرجس

الطبعة الأولى

2020 م

الفـــــهرس

المقدمة 7

الفصل الأول

نشأة الإذاعة الصوتية 11

الفصل الثانى

نشأة وتقنية التلفزيون 25

الفصل الثالث

العلاقة بين الإذاعة المرئية والعولمة 89

الفصل الرابع

عناصر بناء التمثلية الإذاعية 113

الفصل الخامس

دور التليفزيون كمؤسسة إعلامية فى توجيه وتعزيز السلوك الرياضى ومواجهة الشغب والتعصب فى المنافسات الرياضية 139

الفصل السادس

وضع الإذاعة الإعلامية في مصر 157

الفصل السابع

برامج الأطفال في التلفاز وأثرها في تنمية المهارات اللغوية لأطفال مرحلة المهد ومرحلة الطفولة المبكرة 189

الفصل الثامن

أضرار أشعة التلفزيون 211

الفصل التاسع

الحالة الراهنة للتلفاز التعليمي 233

الفصل العاشر

الإنتاج التلفزيوني التعليمي.. 249

المراجع.. 281

المقدمة

التلفزيون بوصفه احد أهم وسائل الاتصال الجماهيرى يحاول ضمن مجال أهدافه فى بادئ الأمر الوصول إلى الناس و التأثير فيهم و توجيه سلوكهم بشكل محدد عن طريق الإقناع، و اليوم أصبح التطور التكنولوجى عنصرا من العناصر الداخلة فى تطوير عملية الاتصال الجماهيرى خاصة من خلال الوسائل المسموعة والمرئية، بين المصدر من جانب و بين المتلقى للمضمون الإعلامى الذى تبثه الوسائل الحديثة.

ومما لا شك فيه هو إن التكنولوجيات الجديدة للاتصال غيرت بسرعة طريقة استقبالنا و استخدامنا لوسائل الاتصال الجماهيرية خاصة التلفزيون، فالناس اعتادوا على التلفزيون بما هو عليه لكن اليوم أخد هدا الأخير فى التحول بسرعة نحو تلفزيون الغد أى التلفزيون التفاعلى الذى يصحبنا نحو آفاق تتخطى فيها من مجرد مشاهدة برامج تم إعدادها من قبل حسب خطة زمنية إلى اختيار ما نشاهده و نتفاعل معه حسب رغباتنا.

الفصل الأول

نشأة الإذاعة الصوتية

الفصل الأول

نشأة الإذاعة الصوتية

تُعَدّ الإذاعة الصوتية (الراديو) من أهم وسائل الاتصال والإعلام وأكثرها فاعلية، والإذاعة هـي أقـدم وسائل الاتصالات البشرية والتي فتحت العلاقات البشرية علـى مـصراعيها والإذاعـة بحكـم سرعـة توصـيلها للحدث أصبحت وسيله هامه لا تضارع بين وسائل الإعلام المختلفة

اكتشاف الراديو:

لقد توصل العالم الإيطالي "غوليلمو ماركوني" إلى فكرة رائعة غيرت وجه التاريخ.

مؤداها أنه يمكن استخدام الموجات الكهرومغناطيسية في إنتاج الإشارات الصوتية لمسافات بعيـدة، وظل ماركوني يطور أبحاثه ودراساته حتى توصل أخيراً إلى اختراع الراديو.

ونجح ماركونى في اختراع جهاز خاص وذهب إلى إنجلترا وعرض الجهاز وسـجله هنـاك وأنـشأ شركـة مـاركوني لتـصنيع الراديـو، وهـو أول رجـل أرسـل واسـتقبل بنجـاح الإشـارات الإشـعاعية عـلى مختلـف المسافات.

وطـور "مـاركوني اختراعـه وفي سـنة 1901م تمكـن مـن إرسـال الموجـات عـبر المحـيط الأطلنطـي، كما قام بتطـوير الموجـات القـصيرة واكتـشاف طريقـة اسـتخدام توصـيلة الأرضي لزيـادة مـدى الإرسـال في الراديو .

وفي سنة 1909م حصل على جائزة نوبل في الفيزياء عن اختراعه الراديو، وقد كان هـذا الاخـتراع هـو الأساس الذي قامت عليه صـناعة الراديـو الإذاعـي والتليفزيـون فـيما بعـد، فكـل هـذه الأجهـزة تـستخدم الموجات في نقل الصوت والصورة عبر الأثير إلى المحطات الأرضية والتـي بـدورها تقـوم بنقلهـا إلى محطـات الإذاعة والتليفزيون ليسمعها ويشاهدها الجمهور.

استخدامات الراديو

تُعَدّ الإذاعة الصوتية (الراديـو) مـن أهـم وسـائل الاتـصال والإعـلام وأكثرهـا فاعليـة ؛ إذ مكّنـت المجتمعـات الإنـسانية مـن إرسـال الـصوت الإنـساني، والموسـيقى، والإشـارات بأنواعهـا المختلفة، إلى أرجاء متعددة من العالم. وبفضلها، أصبح في إمكـان المـسافرين عـلى مـتن الـسفن والطائرات، الاتصال وتبادل المعلومات. كما يمكن استخدام موجات الإذاعـة في الاتـصال بالفـضاء الخارجي .

كان البثّ الإذاعي، ولا يزال، هو الاسـتخدام الأكـثر شـيوعاً لموجـات الإذاعـة. وهـو يـشمل الـبرامج الدينيـة، والموسـيقى، والأخبـار، والمقـابلات، ووصـف الأحـداث، الرياضـية والفنيـة؛ إضـافة إلى الإعلانـات التجارية. ويستيقظ الناس على ساعة المذياع؛ ويقودون سياراتهم إلى أعمالهم، مستمعين إليـه؛ كـما يمكـنهم الاستماع إلى البرامج الإذاعية، في أوقات راحتهم .

وقد أخذ البثّ الإذاعي، في الماضي، الدور نفسه، الذي يأخذه التليفزيون في الوقـت الـراهن، في تسلية الناس، فكانت تتجمع ملايين العائلات، في الولايات المتحـدة الأمريكيـة وأسـتراليا وأوروبـا، خلال الفترة من العشرينيات وحتى بداية الخمسينيات من القرن العشرين، حول أجهزة الإذاعة، في كـل ليلـة، يـستمعون إلى التمثيليـات والـبرامج المرحـة الخفيفـة وبـرامج المنوعـات والبـث المبـاشر للحفلات الموسيقية، والعديد من البرامج المنوعة الأخرى. هذه الفترة، التي تدعى، في بعض الأحيان، بالعصر الذهبي للبثّ الإذاعي، انتهت في معظـم المجتمعـات الغربيـة، مـع بـدء تـألق التليفزيـون وانتشاره .

وللإذاعة (الراديو) استخدامات أخرى

إضافة إلى البثّ الإذاعي .فالطيارون ورواد الفضاء، وعمال البناء، ورجال الـشرطة، والملاحـون، والبحـارة، والجنـود، وسـائقو سـيارات الأجـرة، كلهـم يـستخدمون الإذاعـة في الاتـصالات الـسريعة. كـما يرسـل العلـماء الموجـات الإذاعيـة إلى الجـو؛ للـتكهن

بأحواله .وترسل شركات الهاتف والبرق الرسائل، بوساطة الإذاعة، وباستخدام خطوط الهاتف والبرق. كما يشغِّل هواة الإذاعة محطات استقبال وبثّ، خاصة بهم .

البث الإذاعي

أدى تطور الراديو، في أواخر القرن التاسع عشر، إلى ثورة في الاتصالات. ففي ذلك الوقت، لم يكن هناك سوى وسيلتَين، للاتصال السريع بين المناطق البعيدة، هما: البرق والهاتف؛ وكلاهما يتطلب أسلاكاً، لحمل الإشارات بين المناطق المختلفة. ولكن الإشارات، التي تحملها موجات الإذاعة، تنتقل خلال الهواء، مما مكن المجتمعات البشرية من الاتصال بسرعة، بين أي نقطتَين على الأرض، أو في البحر أو الجو، وحتى في الفضاء الخارجي .

أدى البثّ الإذاعي، الذي بدأ ينتشر خلال عشرينيات القرن العشرين الميلادي، إلى تحولات رئيسية في الحياة اليومية؛ وجلب تنوعاً كبيراً في وسائل التسلية داخل المنزل؛ ومكّن، وللمرة الأولى، من الاطلاع على تطور الأحداث، أثناء حدوثها أو بعده مباشرة .

التطورات الأولى

تطوَّرت الإذاعة، شأنها شأن سائر الاختراعات، بعد نظريات وتجارب، أسهم فيها العديد من العلماء. وقد وضع العالم الأمريكي، جوزيف هنري؛ والفيزيائي البريطاني، مايكل فاراداي، إحدى أهم النظريات، في أوائل القرن التاسع عشر؛ على أثر تجاربهما، كلٌّ على حدة، على القوة المغناطيسية الكهربائية، وتوصّلهما إلى النظرية القائلة بأن مرور تيار في سلك، يمكن أن يؤدي إلى مرور تيار في سلك آخر، مع أن السلكَين غير متصلَين .وتسمى هذه النظرية نظرية الحث. وقد شرحها الفيزيائي البريطاني، جيمس كلارك ماكسويل، عام 1864، بافتراضه وجود موجات كهرومغناطيسية، تنتقل بسرعة الضوء .وأثبتت تجارب الفيزيائي الألماني، هينريتش هرتز، 1880، صحة نظرية ماكسويل .ثم تمكّن المخترع الإيطالي، جوليلمو ماركوني، (أُنظر صورة جوليلمو ماركو ني) بالاستناد إلى أفكاره الخاصة والأفكار والنظريات السابقة، من إرسال أول إشارة اتصال

بموجات الإذاعة عبْر الهواء، عام 1895، مستخدماً الموجات الكهرومغناطيسية، لإرسال شفرات برقية، إلى مسافة تزيد على 1.5كم .وفي عام 1901، حقق ماركو ني أول إرسال للإشارات الشفرية، عبْر المحيط الأطلسي، بين إنجلترا ونيوزيلندا . وفي بدايات القرن العشرين، طوّر المهندسون الكهربائيين أنواعاً مختلفة من الصمامات (الصمامات المفرغة)، التي استخدمت في كشف إشارات الإذاعة وتضخيمها.

نشأة الإذاعة

كان الاستخدام العملي الأول الإذاعي (اللاسلكي) ــ هو الاتصال بين سفينة وأخرى، أو سفينة وشاطئ؛ مما أسهم في إنقاذ الآلاف من ضحايا كوارث البحر. وقد حدث أول إنقاذ بحري، من طريق استخدام موجات الإذاعة، عام 1909، حينما اصطدمت السفينة س. س. ربليك بسفينة أخرى، في المحيط الأطلسي، وأرسلت نداء استغاثة، بالراديو، للمساعدة على إنقاذ ركابها، وأسهم في نجاة معظمهم. وأسهم الراديو، كذلك، في إنقاذ بعض ركاب الباخرة الشهيرة، تيتانيك، عام 1912 .

وابتداء من ثلاثينيات القرن العشرين، استخدمت موجات الإذاعة على نطاق واسع، في التطبيقات، التي تستدعي الاتصال السريع، مثل استخدامها من قِبل الطيارين، وقوات الشرطة والجيش .

عمل الراديو:

يتحقق الإرسال والاستقبال، في كل أنواع الاتصالات، التي تمرّ من طريق موجات الراديو، من خلال مراحل ثلاث، هي:

أ. تكوين إشارات الاتصال، وتحويلها إلى موجات إذاعية .

ب. إرسال الموجات الإذاعية، الحاملة للمعلومات الصوتية أو غيرها.

ج. استقبال تلك الموجات، وتحويلها إلى شكل، يمكِن فهْمه كيف تُبَثّ البرامج الإذاعية محطات البث الإذاعي، هي أماكن بثّه؛ وتكون، عادة، في مبانٍ، تضم مكاتب عديدة، أكثرها أهمية مركز الأستوديو، المغلّق بمواد عازلة، تمنع

تسرب الأصوات والضجيج الخارجي، والمكوَّن من جزءَين منفصلَين: أحدهما، غرفة المراقبة والتحكم؛ والآخر، قاعة الأستوديو الرئيسية. تحتوي غرفة المراقبة والتحكم على أجهزة البثّ، ويفصل حائط بينها وبين قاعة التسجيل الرئيسية، فيه نافذة كبيرة، تتيح للعاملين في الغرفتَين رؤية بعضهم بعضاً. كما يوجد فيها لوحة تحكّم، تشمل مجموعة من الأجهزة، التي تنظم الأصوات.

يمكن بعض الأنشطة الإذاعية، مثل البثّ الموسيقي المسجل، أن تجري، عادة، في غرفة التحكم، أو في قاعة الأستوديو الرئيسية .

الموجات الإذاعية

إرسال موجات الإذاعة

يوجد المرسل، في بعض المحطات الإذاعية، في الغرفة نفسها، التي تحتوي على لوحة التحكم، التي تنتقل منها الموجات الكهربائية إليه، عبْر أسلاك. وفي محطات أخرى، يكون المرسل بعيداً، نسبياً، عن المحطة، في مكان قريب من هوائي الإرسال (الجهاز الذي يرسل الموجات الإذاعية عبْر الهواء)، حيث تُرسل إليه الموجات الكهربائية، بوساطة حزمة خاصة من موجات الإذاعة أو عبر أسلاك .

يقوِّي المرسل الموجات الكهربائية، التي تمثّل البثّ؛ وينتج، كذلك، موجات الإذاعة، التي تُسمَّى الموجات الحاملة؛ ثم يضمها، في عملية، تُسمَّى التضمين. والموجة الناتجة، هي الإشارة الإذاعية، التي تحمل البرنامج إلى الجهاز الإذاعي .

يرسل المرسل إشارة الإذاعة إلى الهوائي، الذي يرسلها، بدوره، على الهواء، في شكل موجات إذاعية. ويضع العديد من المحطات هوائياتها على أبراج، في أماكن عالية، أو مكشوفة، بعيدة عن المباني، التي قد تمنع انتشار الموجات. أما المحطات الصغيرة، فتضع هوائياتها في أعلى مبنى المحطة، أو بالقرب منها .

الموجات الكهربائية، الآتية من الأستوديو، تغيّر تردُّد الموجة الحاملة (عدد اهتزازات الموجة، في الثانية الواحدة)؛ والبث بهذه الطريقة، يستخدم موجات أقصر من تلك، المستخدمة في الطريقة الأولى .

يرسل الهوائي نوعَين من موجات الإذاعة: أرضية وسماوية. تنتشر الموجات الأرضية انتشاراً أفقياً، متبعة تعرج سطح الأرض، لمسافة قصيرة نسبياً. بينما تنتشر الموجات السماوية في اتجاه الفضاء، وبوصولها إلى طبقة الغلاف الأيوني، فإنها تنعكس في اتجاه الأرض؛ ما يتيح وصول البثّ الإذاعي إلى أماكن بعيدة جداً عن هوائي الإرسال

محطات الإرسال:

وهى التى يمكن عن طريقها ارسال موجات حاملة مستمرة ويرجع الفضل فى ذلك الى العالمين ريجنالد فيسندون, وأرسنت الكسندرسن واللذان تمكنا لأول مره من إذاعة الصوت البشرى وعزف الموسيقى

ما يتم في محطات الإرسال:

كما قلنا إن المولد يقوم بإنتاج الموجات الحاملة التي تختلف في أطوالها بين محطة وأخرى وفى محطة الإرسال يتم تحميل الموجة الصوتية الواصلة من مبنى الإذاعة فوق الموجة الحاملة وتعرف هذه العملية بعملية التشكيل أي أن عملية التشكيل هى عبارة عن وضع الإشارة الصوتية فوق الموجة الحاملة وتسمى الموجة الجديدة باسم الموجة المشكلة التي تبث عن طريق هوائي في محطة الإرسال لتنتشر فى الفضاء وتصبح صالحة لاستقبال عن طريق أجهزة الراديو.

الصمام الكهربي أو (قناة الراديو):

ويرجع اختراعها لى دو فورست وآخرين وارسال الموجات عن طريقها، حيث تعتبر جزءا أساسيا من جهازي الإرسال والاستقبال.

الموجات القصيرة واستخدامها:

هى موجة الراديو التي يكون طول ذبذبتها أقصر من تلك الموجات المستخدمة في البث الإذاعي متوسط الموجة. وطول الذبذبة للموجة هو المسافة بين نمطين متتابعين مكرَّرين للموجة. وتوجد علاقة بين الطول الموجي والتردد. فكلما زاد التردد قصر طول الموجة. وللموجات القصيرة درجات تردد أعلى من 1,6 ميجاهرتز، وهي الحد الأقصى لنطاق إذاعة الموجة المتوسطة. تحمل الموجات القصيرة موجات الراديو ذات تضمين التردد، وإشارات التلفاز، والمحادثات الهاتفية عبر المحيطات وحينما اظهر الهواة فائدة الترددات القصيرة بدأت المحطات الحكومية والتجارية في استخدامها.

استوديوهات الإذاعة:

حيث يبدأ الإرسال الإذاعي مرحلته الأولى من داخل استديو الإذاعة حيث يقوم الميكروفون بتحويل الطاقة الصوتية الى طاقة كهربائية تنقل إلى غرفة مراقبة الأستوديو وهناك أيضا غرف مراقبة رئيسية للأستوديو.

ما يتم في غرفة المراقبة الرئيسية للأستوديو:

يتم فيها تجميع الخدمات الإذاعية حيث تتجمع فى هذه الغرفة الأصوات التي تعبر عن مضمون كل خدمة إذاعية في صورة تيار كهربي.. وتقوم أيضا بإرسال الإشارات الكهربية لمختلف الخدمات الإذاعية إلى محطات الإرسال ويتم ذلك عن طريق وصلات لا سلكية أو خطوط تليفون تربط بين مبنى الإذاعة ومحطات الإرسال المختلفة التي تنتشر في جميع أنحاء الجمهورية هذا ويراعى ان يكون هناك خطا احتياطيا لكل وصله لا سلكية حتى اذا تعطل الخط الأصلي حل محله الخط الاحتياطي وبذلك لا تتعطل عملية الإرسال الاذاعى فى اى لحظة من اللحظات.

نشأة الراديو

أولاً: بدايات الراديو:

أجمعت المراجع العلمية على اسناد فضل اختراع الراديو إلى (جوجليمو ماركونى 1874 – 1937م)، باعتباره أول من اكتشف واستخدام نظام ارسال واستقبال الاشارات الكهرومغناطيسية لاسلكيا. كان ذلك عام 1894م عندما استطاع ارسال اول إشارة إلى مسافة أربعة أمتار. ثم واصل تجاربه وتحسيناته لنظام الإرسال والاستقبال على مدى سبع سنوات، حتى تمكن فى 12 سبتمبر 1901م من التقاط الإشارة اللاسلكية عبر المحيط.

والحديث عن اختراع الراديو او التلغراف لا يختلف عن غيره من المخترعات التى توصل إليها الإنسان فى أعقاب الثورة الصناعية، فهو محصلة جهود وتجارب متعددة اشترك فيها الكثير من الهواة والفنانين والعلماء والباحثين، لإنه يمثل حلقة فى سلسلة أعمال سبقته وأخرى لحقته. فقد بدأ محاولاه لإرسال صوته إلى مسافات باستخدام صدى الصوت فى الكهوف والمغارات. كما أن (داريوس) ملك الفرس استخدم أشخاصا يمتازون بأصوات قوية لإبلاغ رسائله إلى جنوده، ثم توالت المحاولات ولكن ببطء لتطوير وسائل الاتصال حتى جاء ماركونى باكتشافه فى القرن التاسع عشر، فقد بنى هذا المخترع اعماله على ما توصل إليه من سبقه. فقد أستخدم نظام (صمويل مورس) لارسال واستقبال الإشارة، الذى توصل إليه قبل 45 عاماً. كذلك اعتمد ماركونى على نظرية جيمس ماكويل التى ذكر فيها أن موجات الضوء ما هى فى الواقع إلا موجات لقوى كهربائية مغناطيسية. وكان للعالم هنويك هيرتز دوره فى تحقيق صحة نظرية ماكويل وإثبات طبيعة الموجة اللاسلكية عملياً.

ومهما يكن فقد جاء اختراع الراديو ليضيف إلى حضارة الإنسان بعداً آخر، ويفتح آفاقاً متعددة فى الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية. وقد وصف (لارسين) هذا التطور بقوله (لقد زاد تقارب العالم من بعضه البعض وأصبحت الأنباء جديدة حقاً،

وانطوى الزمان والمكان فى أجزاء من الثانية، وسواء أكان ذلك لسعادة الإنسان أم لشقائه فإن أمم الأرض ترتبط اليوم معاً عن طريق أسلاك وكابلات وموجات وذبذبات).

وفيما كان العلماء والباحثون المهتمون بتطوير وسائل الاتصال اللاسلكية يواصلون جهودهم على مدار الساعة، وفيما كان القرن التاسع عشر يوشك على الرحيل، كانت تعيش محبوسة الأنفاس للتغير الجذرى الذى يشق طريقه فى عمليات الاتصال، تحمل لوءها إشارات مورس وهوائيات ونظام ماركونى الجديد.

وكان طبيعياً أن تظهر أصوات تعارض مثل هذه التطورات، فقد وقفت بعض الحكومات ضد تطوير وسائل الاتصال اللاسلكى مثل روسيا قيصر، ووضعت دول أخرى قوانين وشروطاً صارمة أمام تطوير هذه التقنيات، مثل فرنسا والولايات المتحدة، فيما عمدت مؤسسات تجارية، وعناصر مختلفة إلى وضع العراقيل والتشكيك فى جدوى ومصداقية هذه الوسائل الحديثة للاتصال.. وكان لابد للأزمة من انفراج ولابد للعلم والتقدم من أن ينتصر، ففى عام 1899م جنحت إحدى السفن التجارية على رمال جودوين وأشرف بحارتها على الهلاك، إلا أن إرسالهم إشارات الاستغاثة المعروفة لاسلكياً ساعد على إنقاذهم من موت محقق، كذلك أمكن إنقاذ (1180) شخصاً من ركاب سفينة (تيتانك) العملاقة عام 1912م بينما كانت فى رحلتها الأولى والأخيرة لعبور المحيط، عندما اصطدمت بكتلة هائلة من الجليد، لكن استخدامها لإشارات الاستغاثة اللاسلكية دفع السفن لنجدتها وإنقاذ ما يمكن إنقاذه من ركابها [1]، ويورد كريم[2] حادث تصادم السفينتين (فلوريدا) و(ريبلك) على مقربة من شؤاطى نيويورك عام 1900م، اللتان إشارات الاستعانة، فأمكن إنقاذ جميع المسافرين والبحارة على السفينتين.

---

(1) نبيه غطاس، التاتنيك السفينة التى لا تغرق، القافلة الظهران، العدد السادس المجلد السادس والثلاثون 1988م، ص24 – 31.

(2) بدر كريم. نشأة وتطور الإذاعة فى المجتمع السعودى، ط1 جدة تهامة 1402 هـ ص 26.

وبالإضافة إلى عمليات الإنقاذ البحرى العديدة التى شهدتها تلك الفترة بفضل استخدام إشارات لاسلكية بسيطة وما ترتب عليها من إنقاذ أرواح آلاف الأشخاص، فقد استخدمت تلك الإشارات لتعقب المجرمين والقبض عليهم ولنقل الأخبار أولا بأول سواء فى الرياضة أم فى السياسة، كما حدث لنقل أنباء انتخابات الرئاسة الأمريكية عام 1916م.

وخلال الفترة من 1904 – 1920م تضافرت جهود علمية ومعملية مكثفة اشترك فيها العديد من العلماء والباحثين والشركات لا فى دولة واحدة فقط ولكن فى العديد من الدول فى مقدمتها الولايات المتحدة وبريطانيا وفرنسا والنمسا وألمانيا وروسيا لتحقق إرسال المحادثات والموسيقى لاسلكياً، إلى جانب إشارة مورس الشهيرة. فقد استفاد كل من فورست من أمريكا وفون لين من النمسا عام 1906م من الكشف الذى توصل إليه العالم البريطانى فلنح عام 1904م حيث صنع صمام الترميونى الكاشف للموجات اللاسلكية المرتدة. وبذلك أمكن إرسال واستقبال الموجات الحاملة للمكالمات.

وأخيرا تكللت جهود العلماء بالنجاح عام 1920م حيث ظهرت إلى الوجود أول إذاعة سمعية ذات برامج موسيقية وإخبارية منتظمة، وكانت أحداث الساعة آنذاك هى انتخابات الرئاسة الأمريكية، فتنافست محطتا "KDKA" فى بيتسبرج ومحطة "WWJ" فى دترويت فى إذاعة أخبار الانتخابات إلى القدر الذى نافست فيه إذاعات الهواء المنتشرة قبل ذلك التاريخ، بل إنه بات من المتعذر تسجيل المحطة السابقة للأخرى فى البث الإذاعى.

وسرعان ما انتشرت حمى انشاء محطات الإذاعة إلى أوروبا، حيث أقامت فرنسا إذاعتها عام 1922م.

ثانياً: خصائص الراديو كوسيلة إعلامية [1]:

يمكن حصر أهم الخصائص التى يتسم بها الراديو كوسيلة إعلامية فى ما يلى:

1- يتميز الراديو بما يقوم به من دور فعال فى تحرير خيال المستمع وإطلاقه بلا قيود.

2- لا يحتاج سماع الراديو لجهد وعناء، كما هو الحال بالنسبة لقراءة الصحيفة أو مشاهدة التلفزيون.

3- يعتبر الراديو الوسيلة الوحيدة غير المرئية بين جميع وسائل الإعلام، لذا يطلق عليه أساتذة وخبراء الإعلام والاتصال "الوسيلة العمياء" "Blind Medium".

4- يتيح الراديو للمستمعين الأميين الذين لا يقرأون ولا يكتبون فرصة الحصول على الثقافة والمعرفة والمتابعة للأحداث والأنباء والأنشطة التى تقع فى داخل الوطن وخارجه.

5- يعتبر الراديو فنا وجدانيا عاطفيا، وهى سمة تنبهت لها الحكومات فى العديد من دول العالم لإثارة المشاعر الشعبية الجارفة، خاصة أثناء الأزمات والحروب، فتسعى لتعبئة الرأى العام بالأغنى الوطنية والأناشيد الحماسية والنشرات الإخبارية المتلاحقة والتعليقات السياسية الساخنة.

6- يستطيع المستمع القيام بأنشطة مختلفة أثناء سماعه للراديو.

7- يخلق الراديو جوا من الألفة والصداقة بينه وبين مستمعيه، ومن ثم فإن مستمع الراديو يتوقع دائما ان يستمع من هذا الجهاز لكل ما هو صادق وأمين وواقعى.

8- تبدو الأشياء التى يتم سماعها عبر الراديو وكأنها تحدث الآن، اى "على الهواء"، حتى ان العديد من المستمعين يعتقدون أن ما يسمعونه من برامج مسجلة على شرائط إنما هى برامج حية وفورية.

---

(1) عبدالله زلطة. الكتابة للراديو والتليفزيون، (القاهرة: دار الكتاب الجامعي، 2003 م)، ص ص 30: 32.

9- الإذاعة ليست تقارير عن أشياء حدثت فى الماضى وإنما تقدم الأحداث فور وقوعها.

10- لا يتطلب الاستماع إلى الراديو سوى استخدام حاسة السمع فقط، وبذلك ترتاح بقية الحـواس لأداء دورها فى وظائف أخرى.

11- الراديو صغير الحجم سهل الحمل يسهل نقله من مكان إلى آخر، ولا يشغل حيزا كبـيرا مـما يجعلـه يؤدى دوره بكفاءة عالية دون أى عناء للمستمع.

12- يمكن باستخدام الصوت إضـفاء الحيويـة، والقـدرة عـلى إقنـاع مـستمعى النـصوص الإعلانيـة مـما يساعد – كما يقول خبراء الإعلام – على تحقيق السمة الشخـصية فى العمليـة البيعيـة، إذ يـشعر المستمع أن الرسالة الإعلانية قد أعدت له بصفة شخصية، ويتم ذلـك باسـتخدام بعـض الكلـمات الموحية مثل: عزيزى المستمع – سيدى – سيدتى... الخ

13- يحقق الراديو ميزة هامة للمعلنين وكتاب النصوص الإعلانيـة، وهـى فوريـة الـنص الإعـلانى، حيـث يمكن الوصول إلى المستمع فى أى مكـان وبـأسرع وقـت، ويمكـن تغـير الـنص الإعـلانى فى الـدقائق الأخيرة من توقيت الإذاعة، مما يساعد فى ترويج المواسم البيعية مثل المعارض والاوكازيونات.

الفصل الثاني

نشأة وتقنية التلفزيون

الفصل الثاني

نشأة وتقنية التلفزيون

تطورت أدوات الإعلام السمعية والبصرية تطورًا واسعًا وسريعًا ليس على مستوى الإمكانيات المادية وحسب بل على مستوى المضامين الإعلامية التي تقدمها، فمنذ دخل التلفزيون إلى حياة الإنسان عام 1924 شهدت البشرية نقلة نوعية في مجال التواصل والإعلام، ازدادت تطورًا مع التقدم العلمي الذي وصلت إليه البشرية في عصرنا الحاضر، وازداد بالمقابل تأثيرها على الفرد والأسرة والمجتمع.

يشكل التلفزيون الظاهرة العالمية الأهم في نهاية هذا القرن بمئات الملايين من مشاهديه الذين يخصصون له معظم أوقاتهم، وبتأثيره الكبير في تصرفاتهم الفردية أو الجماعية، وإذا كان القرن الثامن عشر قد عرف " بعصر الانتقال من الظلمات إلى النور"، والتاسع عشر "بعصر الثورة الصناعية"، فإن عصرنا اليوم هو" عصر التلفزيون" بدون منازع.

يعتبر التلفزيون بحق معجزة القرن العشرين فهو من أقوى الأجهزة الإعلامية وأهمها شأنًا حيث يعتمد في مخاطبته للجماهير على الكلمة والصوت والصورة والحركة، الأمر الذي يؤدي إلى عرض الأحداث بطريقة مشوقة وتقديم الثقافة والمعرفة في صور جذابة مبسطة، فلم يعد الناس بحاجة إلى ارتداء ملابسهم ومغادرة ديارهم لمشاهدة فيلم أو مسرحية، فبمجرد الضغط على زر صغير يشاهد المرء ويسمع ما يروق له وإن كان في غرفة نومه.

مميزات التلفزيون

- التلفزيون وسيلة سمعية بصرية للاتصال بالجماهير عن طريق بث برامج معينة وله خصائص وسمات لا نجدها في وسيلة إعلامية أخرى.
- الثقافة في التلفزيون تتمحور حول الجسد، الصوت والصور، فباستخدام الصوت

المتحد بالجسد يفرض التلفزيون تأثيره على المشاهد، فالجسد في الثقافة التلفزيونية يمثل أحد ركائزها المادية.

- إلزامية الحضور الكامل مجبراً الفرد على استخدام حاستي البصر والسمع ومفاعيلها في الذاكرة
- لا يتطلب أي جهد عقلي ويتميز بجاذبية العرض والإثارة وآنية الحدث وتوفير الراحة النفسية للمشاهد.
- يتملك كل مستلزمات الإقناع والتفاعل والنفاذ إلى وعي الإنسان .
- يخدر الأعصاب المتعبة ويساعد على تنفيس المكبوت في اللاوعي ويثير الكثير من العمليات العقلية الشعورية واللاشعورية مثل الوهم والخيال وروح التباهي.
- يجمد العقل عند إيحاءات معينة ولا يترك له الوقت للوقوف عند المعلومة أو التمحيص أو النقد نظرًا للسيل الجارف من المعلومات والصور المنهالة على المشاهد.
- التلفزيون وسيلة ترفيهية تثقيفية مريحة، يقوم بتغطية إعلامية كونية مما يجعله وسيلة تقارب وتفاهم بين الشعوب.
- يساهم في ترسيخ القيم والمعايير والتقاليد السائدة في المجتمع أو تغييرها تدريجيًا حسب إرادة وإيديولوجيا الجهة المرسلة.
- تشكيل السلوكيات المتعددة عن طريق تقديم قوالب سلوكية جاهزة، يقلدها المشاهد أو يتباهى بها.
- تحطيم الحواجز الطبقية لأنه يتوجه إلى مختلف الخلفيات التعليمية والاجتماعية والعرقية وإلى كل الفئات العمرية، فهو ينشر ثقافة الكتلة التي تفرض نفسها على جميع السكان وتتحول إلى حس عام يتجّلى في السلوك العملي.
- إذا كان التلفزيون مصدرًا أساسيًا للتثقيف واكتساب المعارف والمعلومات، إلا أن ليس كل ما يبّثه هو الحقيقة المجردة المحايدة، إذ أن المعرفة التلفزيونية معرفة مؤدلجة لها مدلولات وأبعاد .

- يجب عدم الانخداع بالصورة على أنها الحقيقة الموضوعية، فهـي بالأصـل الحقيقـة التـي تريـد أن تبرزها الجهة المرسلة أو ما تريد أن تصوره على أنه الحقيقـة، فاختيـار المـشاهد واللقطـات والزوايـا، تضخيم مشهد وتصغير آخر، نقـاط التركيـز وخلفيـات الـصورة، كـل ذلـك يـتم بأبعـاد إيديولوجيـة معينة.
- الصورة التلفزيونية تمتلك المقدرة على استحضار الغائب وتغييب الحاضر بصورة مثـيرة للدهـشة، وان الصورة تكاد تستخلف الواقع، فلا وجـود إلا لمـا تظهـره الكـاميرا، فالأحـداث التـي لم تـصورها كاميرا التلفزيون أو لا تريـد تـصويرها وبثهـا هـي أحـداث منـسية غـير موجـودة بالنـسبة لغالبيـة مشاهدي التلفزيون.

تاريخ التلفزيون في العالم

أسهم العديد من العلماء في اختراع وتطوير التلفزيون، ولا نستطيع تحديد شخص بعينه بوصفه مخترعًا لهذا الجهاز، فلقد أصبح وجود التلفزيون ممكنًا في القرن التاسع عـشر، حيـنما تعلّـم النـاس كيفيـة إرسـال إشـارات الاتـصال خـلال الهـواء بوسـاطة الموجـات الكهرومغناطيـسية، وهـو مـا عـرف بالاتـصال اللاسلكي .

ومن المحطات الأكثر أهمية في تاريخ اختراع التلفزيون نذكر:

1884 اخترع الألماني بول جوتليب نبيكوف جهاز مسح اسـتطاع أن يرسـل الـصور لمـسافات قـصيرة، وكان نظامه يعمل آليًا وليس إلكترونيًا، كما هو الحال الآن.

1922م طوّر الأمريكي فيلو فارنزورث نظام مسح اليكتروني.

1926م اخترع جون بيرد وهو مهنـدس اسـكتلندي نظـام تلفزيـوني يعمـل بالأشـعة تحـت الحمـراء، لالتقاط الصور في الظلام.

1923 شكل أهم محطة في تاريخ تطوير اختراع التلفزيون عـلى يـد العـالم الأمـريكي مـن أصـل روسي فلاديمـير زُوُريكـين عنـدما نجـح في ابتكـار آلـة التـصوير التلفزيونية المخزّنة (الإيكونوسـكوب) وكـذلك صـمام الـصورة (الكينـسكوب)

المستخدم في اجهزة الاستقبال التلفزيونية. وكان الإيكونوسكوب أول صمام آلة تصوير تلفزيوني مناسب للبث.

1927 نجح الاسكتلندي "جون لوجي بيرد" John Logie Baird بعد عدة تجارب من بث إشارات تلفزيونية قادرة على عبور مسافات طويلة، حوالي 700 كيلومتر، وذلك باستخدام خط هاتف بين مدينتي لندن وگلاسگو.

1927م ابتكر الأمريكي فيلو فرانسوورث جهازاً لتقطيع الصور إلى خطوط مستقيمة صغيرة، وأسماه "ايميج ديسكتور "وبعدها بعامين، صنع جهازاً لإعادة دمج تلك الخطوط وسماه "فيوزر" وهو الذي مهد فعلياً لصناعة التلفزيون بشكله الحالي. ومن المفارقات أن فرانسوورث الذي يعتبر من أوائل المخترعين للتلفزيون، أشتهر أيضا بتحذيره من خطورة هذه الوسيلة ووجد فيها "وحشا مرعبا".

1928 تمكن جون بيرد بأول بث تلفزيوني عبر المحيط الأطلسي من لندن إلى مدينة نيويورك.

1929م تمكن زوريكين من انجاز أول نظام تلفزيوني عملي إلكتروني متكامل.

بداية البث المنتظم

كانت هيئة الإذاعة البريطانية في بريطانيا، وشركتا سي بي إس والإذاعة القومية بالولايات المتحدة هي الرائدة في تجارب البث التلفزيوني الأولى في العالم. وبدأت هيئة الإذاعة البريطانية BBC أول بث تلفزيوني منتظم عام 1936م، وذلك بالبث من قصر ألكسندرا، في لندن. وتعتبر أيضاً أولى مؤسسات التلفزيون التي تقدم التصوير والبث الحي من خارج الإستوديوهات المغلقة.

وفي العام نفسه، وضعت شركة لاسلكي أمريكا والتي تمتلك شركة الإذاعة القومية إن بي سي ـ أجهزة استقبال في 150 منزلاً بمدينة نيويورك. وبدأت محطة نيويورك التابعة لشركة الإذاعة القومية أول بث تلفزيوني تجريبي لهذه المنازل. وكان أول برامجها برنامجًا للرسوم المتحركة.

ومع حلول عام 1939م بدأت الشركة أول بث تلفزيوني منتظم في الولايات المتحدة الأمريكية، وبحلول عام 1951م، غطّى البث التلفزيوني كامل الأراضي البريطانية والأمريكية.

وفي الخمسينيات حدثت زيادة هائلة في استخدام التلفزيون بظهور قنوات جديدة عمومية وتجارية في الدول الغربية، ويمكن أن نذكر هنا بعض البلدان على سبيل المثال لا الحصر أهمها:

الدولة	التاريخ
ألمانيا	1939
فرنسا	1939
اليابان	1939
الصين	1958
الإتحاد السوفيتي	1939

التطور التقني

ظهر أول نظام عملي للتلفزيون الملون في الولايات المتحدة عام 1953، وسمي نظام NTSC. وفي الستينيات أصبح تطور التلفزيون أكثر سرعة؛ بإدخال التلفزيون الملون في عدة دول بنظامين هما بال وسيكام، وبدأت هيئة الإذاعة البريطانية البث الملون المنتظم في عام 1966م على القناة الثانية .

أُطلق أول قمر صناعي للاتصالات التجارية في عام 1965م، ولقد جعلت الأقمار الصناعية البث التلفزيوني عالمي النطاق وتجاوز العوائق الجغرافية والحدود السياسية.

ولكن البث عبر الأقمار الصناعية للقنوات التلفزيونية اخذ وقتا ليصبح منتشرا في العالم وكانت البداية محصورة في أمريكا وأوروبا وفيما يتعلق بالتبادل الإخباري والنقل لبعض الفعاليات المهمة مباشرة على الهواء، ومع مرور الوقت وبحلول أوائل التسعينات أصبحت كثير من الدول في العالم قد دخلت عصر البث التلفزيوني الفضائي.

وخلال الثمانينيات أصبحت أجهزة الفيديو متاحة للاستخدام المنزلي. وتمكن كثير من المشاهدين من استئجار أو شراء أفلام سابقة التسجيل، وتمتعوا بمشاهدتها في منازلهم. وفي الثمانينيات أيضًا ازداد استخدام الأقمار الصناعية في نقل البرامج التلفزيونية لمشتركي قنوات التلفزيون بالكابل.

ويستقبل بعض المشاهدين الإشارات التلفزيونية المنبعثة من الأقمار الصناعية باستخدام هوائي كبير يسمى الطبق، ولذلك ابتدأت بعض النظم الكبلية في خلط إشارتها لتمنع مالكي الأطباق من استقبال برامجهم دون دفع رسوم الاشتراك. وتعطي شركات التلفزيون الكبلي للمشتركين الذين لديهم أطباق الاستقبال أجهزةً، ليتسنى لهم استقبال البرامج.

وشكل الانتقال إلى التلفزيون الرقمي مع بداية العام 1990، ثورة اتصالية كبيرة في عالم التلفزيون، فتقنية التلفزيون الرقمية تعتمد على تحويل الإشارة المرئية من شكلها الأصلي التمثيلي إلى الشكل الرقمي، وقد تحولت كثير من قنوات التلفزيون ومنذ أواخر القرن العشرين إلى البث التلفزيوني الرقمي عن طريق الأقمار الصناعية.

ولم يكد هذا النظام من الانتشار في الكثير من دول العالم حتى ظهرت تقنية جديدة أكثر جودة وفعالية وهي التلفزيون عالي الدقة (HD)، حيث تتميز الصورة في التلفزيون عالي الدقة، بوضوح المعالم والتفاصيل الدقيقة فيها حتى في حالة تكبيرها على شاشة كبيرة بمساحة الحائط، بسبب زيادة عدد خطوط الشاشة، كما أن أجهزة الاستقبال بنظام عالي الدقة تعيد إنتاج الصوت رقميًا، أي شفرة عددية، تضاهي جودة الصوت فيها صوت الأقراص المدمجة .

ولقد بدأ إرسال محدود للتلفزيون عالي الدقة أو بتعبير أخر ذي الوضوح العالي في اليابان عام 1989م. ولم يشهد هذا النظام انتشارا في بقية العالم على مستوى القنوات التلفزيونية إلا بعد عقد من الزمن في السنوات الأولى من القرن الواحد والعشرين.

التلفزيون كوسيلة إعلام

إن أهم ما يميز التلفزيون كوسيلة إعلام، ما يلي:

1. سرعة انتشاره بين الدول
2. إمكانياته الهائلة في السيطرة على لا تفكير وتشكيل الرأي العام بقدراته على الإقناع بالكلمة والصورة.
3. اهتمام الدول به اهتماما كبيرا سهلت مهمته.
4. تغيير أساليب الحياة اليومية للكثيرين، مثل حالات التسكع لدى الشبان، والزيارات الكثيرة بين ربات البيوت.
5. تستخدم المادة التلفزيونية كنوع من المواد الوثائقية التي يستند إليها.

التلفزيون في العالم العربي

شهدت المنطقة العربية أول بث تلفزيوني في منتصف الخمسينات من القرن المنصرم في المغرب والعراق والجزائر، ومع نهاية الستينات كانت معظم الدول العربية قد أنشأت قنواتها التلفزيونية باستثناء دول الخليج التي تأخر دخول البث التلفزيوني فيها حتى بداية السبعينات وموريتانيا التي ظهر التلفزيون الوطني فيها عام 1982.

كانت جل التلفزيونات العربية حكومية عند تأسيسها، وشهدت بداية التسعينات من القرن الماضي دخول العديد من القنوات العربية تجربة البث الفضائي عبر الأقمار الصناعية.

رقم	الدولة	العام
1	المغرب	1954
2	العراق والجزائر	1956
3	لبنان	1959
4	سوريا ومصر	1960
5	الكويت	1961

العام	الدولة	رقم
1963	السودان	6
1964	اليمن - عدن	7
1965	السعودية	8
1968	الأردن	9
1970	قطر	10
1973	البحرين	11
1974	عمان وفلسطين	12
1975	اليمن - صنعاء	13
1974	الإمارات العربية المتحدة - ابوظبي	14
1982	موريتانيا	15

يعتبر تلفزيون العراق أول تلفزيون عربي بدأ إرساله التلفزيوني الأول في يوليو عام 1956، وبدأت القصة قبل ذلك بعام حين حضرت إحدى الشركات الألمانية للمشاركة في معرض تجاري للأجهزة الإلكترونية في بغداد وصادف أن بين معروضاتها جهاز للبث التلفزيوني باللونين الأبيض والأسود مع إستوديو صغير مجهز بلوازم التصوير وبعد انتهاء المعرض قررت الشركة إهداء تلك المعروضات إلى حكومة العراق الملكية.

في نفس العام وبالتحديد في ديسمبر ظهرت أول قناة تلفزيونية في الجزائر، وكانت أوّل بداية للتلفزيون الجزائري في نهاية شهر ديسمبر عام 1956 إبان الفترة الاستعمارية، حيث كانت تعمل ضمن المقاييس الفرنسية ويعد استحداثها اهتماماً بالجالية الفرنسية المتواجدة بالجزائر آنذاك، كما اقتصر بثها على المدن الكبرى للجزائر

وفي لبنان وضع حجر الأساس لمبنى التلفزيون الرسمي في العام 1957، لكن إنجاز المشروع تأخر ليبدأ البث في أيار (مايو) 1959.

وفي العام نفسه وقّعت مصر اتفاقية مع صوت أميركا لتزويدها شبكة إرسال

تلفزيونية وتدريب كوادرها الإعلامية، وفي (يوليو) 1960 امتلكت مصر قناة تلفزيونية، واللافت أن القناة هي الرابعة على مستوى العالم العربي بعد قنوات أرامكو وبغداد وبيروت.

وكانت الكويت أول دولة خليجية تؤسس محطة تلفزيونية رسمية. وبدأ إرسال هذه المحطة في الخامس عشر من تشرين الثاني (نوفمبر) 1961، وكان بثها يلتقط في بقية أقطار الخليج بوضوح في الأوقات التي تشتد الرطوبة صيفاً.

وقامت الكويت في عام 1969 بإنشاء محطة إرسال تلفزيوني في دبي تحت اسم تلفزيون الكويت من دبي، وقبل سنوات طويلة من انطلاق التلفزيون الرسمي، عرفت الكويت بثاً تلفزيونياً خاصاً على نطاق محدود.

أما أول قناة فضائية عربية خاصة وغير مشفرة تبث من لندن باللغة العربية، فهي قناة إم بي سي (mbc) اختصار لاسم مركز تلفزيون الشرق الأوسط، تأسست عام 1991م ويمتلكها رجال أعمال سعوديون، وفي السنة التالية 1992م، ظهرت شبكة تلفزيونية جديدة باسم ART تبث من إيطاليا تتضمن 5 قنوات متخصصة Kوكانت هذه القنوات أكثر تطورا من القنوات العربية المحلية.

أما واقع الحال اليوم فيذكر أن عدد قنوات التلفزيون الفضائية العربية أو الناطقة باللغة العربية قد تجاوز الـ 733 قناة، وفقا لأحدث تقرير لاتحاد إذاعات الدول العربية حول القنوات الفضائية العربية لعام 2010م، فضلا عن القنوات الأرضية والتي عادة ما لا تختلف كثيرا عن البث الفضائي في عدد محدود من الدول حيث استغنت اغلب الدول العربية عن البث الأرضي.

وبفضل التطور التكنولوجي الهائل في هذا المجال نشأت في المنطقة العربية صناعة متخصصة في مجال التلفزيون واتسع الاستثمار في هذا القطاع خلال العقد الماضي بصوره مذهلة، وتعد جمهورية مصر من أوائل الدول التي ازدهر فيها العمل التلفزيوني كصناعة تبعتها بعد ذلك دول أخرى دخلت المنافسة وتجاوزت الرائد المصري في هذا المجال، مثل لبنان والمغرب والسعودية والإمارات وأخيرا قطر.

وتمتلك صناعة التلفزيون في مصر الحكومة في المرتبة الأولى بشبكة من القنوات الوطنية العامة الفضائية والمحلية وشبكة أخرى من القنوات المتخصصة "النيل" والتعليمية، وهذه الصناعة بدأت في أبريل 1998م عندما أطلقت مصر أول قمر صناعي خاص بها، نايل سات، فأصبحت بذلك أول دولة عربية تمتلك قمرًا مستقلا، وقد أتاح لها الاستثمار في هذا المجال التوسع في إطلاق القنوات المتخصصة وجذب استثمارات عربية هامة إليها في هذا القطاع.

الإستوديو التلفزيوني

أنواع الإستوديوهات:

1. الإستوديو العام
2. إستوديو الأخبار: مؤخرا أصبح جزءا من قاعة التحرير
3. إستوديو الاستعراضات
4. إستوديو الاستعراضات مجهز دائما بكراسي للجمهور
5. إستوديو الدراما
6. الإستوديو الافتراضي (Vertual Studio)

بالرغم من أن هذا الإستوديو صغير نسبيا إلا أن إمكاناته غير محدودة وأهم ما فيه أنه ليس بحاجة إلى أية ديكورات أو إكسسوارات، إذ أنه يعتمد على خاصية إحلال الألوان في التصوير، وهو يقوم على:

- خلفيات ملونة، وغالبا ما تكون الأزرق أو الأصفر أو الأحمر أو الأخضر
- يدهن الإستوديو بالكامل بأحد هذه الألوان ويقوم المذيع أو مقدم البرامج أو الممثل أو المطرب بأداء ما يجب عليه في هذه الغرفة المدهونة بلون واحد.
- تقوم الأجهزة تقنيا بإحلال صورة أخرى مصورة مسبقا مكان اللون المدهون به الإستوديو.

- يشترط أن لا يكون الفنان مرتديا ملابس تحمل لون الإستوديو فيظهر داخل الإستوديو وكأنه في المكان الذي تمثله هذه الصورة.
- تستخدم هذه الخاصية في الكثير من الخدع في الأفلام التلفزيونية والسينمائية والأغاني والإعلانات التجارية.
- لو ألبس الفنان ملابس بنفس لون الإستوديو لأمكنه أداء دور الرجل الخفي.
- لو كانت الصورة المصورة مسبقا لنفسه مع حوار معد خصيصا، يظهر وكأن الفنان يكلم توأمه.
- يمكن بدل استخدام تصوير مسبق، إضافة رسوم متحركة وشخصيات وهمية، وعند إحلالها يظهر الفنان وكأنه يتفاعل معها.

7. الإستوديو الفائق الجودة (بالإنجليزيةHigh Definition)

يؤدي هذا الإستوديو إلى نتائج ذات نوعية عالية في الصورة، وحين بدأ هذا النظام كانت تكاليفه باهظة ولكن عند ظهور التقنية الرقمية عموما وتطور الشاشات الرقمية ساهم هذا في انخفاض الكلفة نسبيا.

- **تجهيزات الإستوديو**

1. التجهيزات التقنية

- **تجهيزات الصورة**

1. الكاميرات (بالإنجليزية: Cameras)

هي أداة التصوير التي تنقل الصورة من الإستوديو إلى المشاهد مباشرة عبر الإرسال الفضائي أو الأرضي مباشرة أو بعد حين لأنها تحفظ في وسائل التسجيل المتعددة، ويتم ذلك عبر عدة أجهزة تلفزيونية أخرى تساهم في الارتقاء بنوعية الصورة، ومنها:

- عدساتها (بالإنجليزية: Lenses)
- وحدة التحكم بالكاميرات (بالإنجليزية: Camera Control Unit)
- حواملها (بالإنجليزية: Pedestals)
- الكاميرا المحمولة (بالإنجليزية: Hand-held Camera)

2. الإضاءة (بالإنجليزية: Lighting)

- الإضاءة الحادة (بالإنجليزية: Hard Light)
- الإضاءة الناعمة (بالإنجليزية: Soft Light)
- إضاءة الخلفية (بالإنجليزية: Rim Light)
- الإضاءة الباردة (بالإنجليزية: Cool Light)

3. مازج الصورة (بالإنجليزية: Vision Mixer)
4. مؤثرات الصورة (بالإنجليزية: Visual Effects)
5. جهاز إنشاء الخطوط (بالإنجليزية: Graphics character generator)
6. شاشات العرض (بالإنجليزية: Monitors)

- **تجهيزات الصوت**

الصوت أحد العوامل الأساسية المكملة للصورة، وللتعامل معه علينا فهم طبيعة استخدامنا له والبيئة المطلوب الإيحاء بها من خلال الظروف التي تستخدم بها أجهزة الصوت.

الصوت يمكن أن يعطي إيحاء حول قرب أو بعد مصدره؛ فالصوت الأعلى هو للعنصر المُؤدي الأقرب، والصوت الأخفض هو للعنصر المُؤدي الأبعد.

كما أن الصوت يكمل إيحاء مشاعر الممثل أو المطرب أو الضيف المتكلم. ولذلك يجب الإعداد له بصورة جيدة وبتقنية عالية.

وأجهزة الصوت تتكون من العناصر التالية:

- **مايكروفونات**

وهي في العادة تقارب الميكروفونات التي تستخدم في الإذاعة، وتختلف في ظهورها على الشاشة من عدمه، فمايكروفونات المنوعات والاستعراضات عن مايكروفونات الدراما، حيث لا مانع من ظهورها في برامج المنوعات ويتم اختيارها من المايكروفونات الأنيقة والتي تكمل الإبهار المطلوب خصوصا في البرامج الاستعراضية، ولكن يعتبر من

الخطأ الفادح ظهورها في المشاهد الدرامية، كما لا يسمح بظهور حتى ظلها في أي مشهد، وكثيرا ما أعيد تصوير مشاهد درامية لأكثر من عشر مرات لهفوات كهذه.

- **حوامل المايكروفونات**

تتعدد أنواع الحوامل من ملقط صغير يعلق على الصدر إلى منصة الصوت الضخمة التي تحتاج إلى اثنين من الفنيين لتشغيلها، أحدهما لتحريك المايكروفون والآخر لتحريك المنصة، كما أن هناك حوامل أبسط تعمل كصنارة الصيد يعلق المايكروفون في أخرها ويحملها الفني حتى أقرب نقطة من الفنان دون أن تظهر في الكادر التلفزيوني.

- **مازج الصوت**

جهاز تصل إليه كل معدات الصوت في الإستوديو ويقوم مهندس الصوت بموازنتها وضبطها حسب الموقف، ويعتمد على النظام المتبع في الإستوديو بحيث يمكن أن يعتمد التقنية الرقمية أو التقنية التناظرية ويمكن أن يكون لهذا الجهاز إمكانات التسجيل والبث بنظام الدولبي، والستيريو، أو بنظام المونو.

- **أجهزة التسجيل الصوتي**
- **أجهزة المؤثرات الصوتية**

البث الفضائي العربي

تطور الإعلام التلفزيوني الفضائي العربي في السنوات الأخيرة بخطوات سريعة وجريئة، أدّت إلى تغيير كمّي وكيفي ملحوظ، هذا التغيير أدى إلى توسيع إمكانيات المشاهد لاختيار القناة والبرنامج المرغوب فيها، وعزّز أيضا مبدأ التعرض الانتقائي للبرامج التلفزيونية، بما يتماشى مع الاحتياجات والرغبات المختلفة لجمهور المستهلكين العرب.

تعدد القنوات أدّى إلى منافسة كبيرة لكسب الجماهير والمُعلنين، مما أدى إلى ظهور أنواع قنوات فضائية جديدة تسعى جميعها إلى جذب الجماهير ومن ثم المعلنين.

تطور الأقمار الصناعية

القمر الصناعي هو جسم أطلقه الإنسان ليدور حول الأرض بسرعة هائلة، وذلك من خلال استخدام صاروخ حامل للقمر، هذا الصاروخ يستطيع الانطلاق في اتجاه وسرعة دوران الأرض حول محورها تبلغ سرعته 8 كم في الثانية، وخلال دوران الصاروخ يقوم القمر بجمع المعلومات وإرسالها إلى الأرض.

والأقمار الصناعية تُستخدم لعدّة أهداف بعضها للتجسس أو الرصد الجوّي أو اكتشاف الثروات الطبيعية تحت الأرض أو للاتصالات التي تفي بخدمات الهاتف والفاكس والبث الإذاعي والتلفزيوني.

بدأ استغلال الإنسان للفضاء مع إطلاق أوّل قمر صناعي للفضاء عام 1957، ومن ثم تطور المكوك الفضائي القادر على إطلاق القمر والعودة إلى الأرض مما يمكن من استخدامه أكثر من مرّة عام 1981.

مع الوقت تطورت الاستعمالات الايجابية للأقمار الصناعية وبدأ استخدام الشبكات الفضائية التي مرت بمراحل عدّة من الاتصال المرحلي من نقطة إلى نقطة، ثم شبكات التوزيع وحتى تطور أقمار البث المباشر، فالتطور الهائل في الأقمار الصناعية أدى إلى تعاون دُولي تزعمته الولايات المتحدة الأمريكية والإتحاد السوفييتي سابقا.

وهكذا تأسست الكومسات (شبكة الاتصال العالمية التابعة لشركة الاتصالات الأمريكية) ومن ثم الإنتل سات (المنظمة الدولية للاتصالات الفضائية المتمركزة في واشنطن) والانترسبونيك المتمركز في موسكو.

ويتم استقبال القنوات الفضائية في المنازل من خلال الكوابل آو أقمار البث، وتاليا توضيح ذلك:

1. التلفزيون الكابلي: نموذج للاتصال السلكي حيث يتم استقبال البث بهوائيات ومحطات صغيرة، ومن ثم يتم توزيعها بالكوابل على من يريد استقبالها، وعادةً مقابل رسوم.

2. الهوائيات: ازدياد قوة الأقمار الصناعية أمكن استقبال البث في البيوت مباشرة دون المرور على المحطة الأرضية أو ما يسمى أقمار البث المباشر.

الأقمار الفضائية العربية

- **عرب سات (المؤسسة العربية للاتصالات الفضائية)**

طرحت فكرة استخدام قمر صناعي عربي لأول مرة سنة 1967 في مؤتمر وزراء الإعلام العرب في تونس، وتطورت الفكرة حتى تم إنشاء المؤسسة العربية للاتصالات الفضائية (عرب سات) في ابريل 1976، وتعتبر المؤسسة إحدى التنظيمات الحكومية التابعة لجامعة الدول العربية، والمقر الرئيسي للمنظمة في مدينة الرياض بالمملكة العربية السعودية، ويتم تقديم وتبادل الخدمات الاتصالية (الاتصالات الهاتفية والفاكسات والبرقيات والنقل التلفزيوني والإذاعي) للدول الأعضاء في المؤسسة والتي يبلغ عددها 22 دولة على رأسها المملكة العربية السعودية التي تساهم بـ 37% من رأس المال، الكويت 15%، ليبيا 11%، قطر 9%، الإمارات 4%، الأردن 4%، لبنان 4%، مصر 2% (المعطيات بالنسبة لسنة 1976 حيث أقر رأس المال بمقدار 163 مليون دولار).

قامت مؤسسة عرب سات بإطلاق أربعة أجيال من الأقمار الصناعية:

1. الجيل الأول: عام 1985 ويتضمن 5 أقمار عرب سات A1، عرب سات B1، عرب سات C1، عرب سات D1، عرب سات DR.
2. الجيل الثاني: 1996، عرب سات A2، عرب سات B2، بدر 1، بدر 2.
3. الجيل الثالث: 1999، بدر 3.
4. الجيل الرابع: 2006، بدر 4.

ومع بداية انطلاقها عانت المؤسسة من مصاريف مرتفعة مقارنة بالإيرادات من القنوات المُشغلة عليها، وبدأت بتحقيق الأرباح عام 1996 مع إطلاق الجيل الثاني للأقمار الصناعية.

- **نايل سات**

تأسست الشركة المصرية للأقمار الصناعية عام 1996 بقرار من اتحاد الإذاعة والتلفزيون الذي ساهم بـ40% من رأس مال الشركة.

تمتلك الشركة ثلاثة أقمار للاتصالات:

1. نايل سات 101: أطلق عام 1998.
2. نايل سات 102: أطلق عام 2000.
3. نايل سات 103: أطلق عام 2006.

من الجدير بالذكر أن غالبية القنوات الفضائية تبث عبر النايل سات ما عدا القناة الفضائية المصرية التي تبث إرسالها عبر عرب سات.

شبكات القنوات الفضائية العربية

1. MBC (مركز تلفزيون الشرق الأوسط)

بدأ بثه سنة 1991 ومقره الرئيسي كان لندن حتى انتقل سنة 2002 إلى مدينة دبي للإعلام، وهو أول مشروع تلفزيوني خاص في العالم العربي ينطلق عبر الأقمار الصناعية.

أنشئت الشبكة بتمويل من مجموعة آرا الدولية وصاحبها وليد بن ابراهيم. الشبكة تحوي العديد من القنوات: القناة الرئيسية MBC، والقناة الإخبارية للشبكة قناة العربية، MBC2، MBC3، MBC4، MBC Action.

2. شبكة ART (شبكة راديو وتلفزيون العرب)

بدأت بثها من روما عام 1993، تابعة لشركة دلة البركة للشيخ صالح كامل والأمير الوليد بن طلال. استمرت الشبكة بالبث المفتوح ثلاث سنوات حتى عام 1996 حين انتقلت إلى نظام البث مدفوع الأجر.

الشبكة تحوي العديد من القنوات غالبيتها متخصصة مثل قناة الأطفال، الحكايات، إقرأ، الموسيقى، المناهج، الأفلام وسبعة قنوات رياضية. انتقلت الشبكة إلى الأردن بعد شراء إستوديوهات الأردن.

3. **شبكة Orbit**

تتبع الشركة لمجموعة المارد السعودية التي يرأسها الأمير خالد بن عبد الرحمن آل سعود، المقر الرئيسي لها في الرياض. للشبكة أكثر من 20 قناة متخصصة تبث باللغة العربية والإنجليزية.

من قنواتها: الصفوة، سينما 1، سينما 2، اليوم، المسلسلات، فن، Cartoon Network، Disney، Boomerang، Animal Planet، Discovery.

4. **شبكة روتانا**

بدأت بثها عام 2003، تتبع للأمير الوليد بن طلال، تضم أربع قنوات موسيقى مقرها لبنان وقناتين للأفلام مقرهما القاهرة. تأسست شركة روتانا عام 1987 كشركة إنتاج موسيقى عربية (تسجيل البومات وتوزيع وتسويق) مقر الشركة الرئيسي في جدة.

قنوات روتانا هي: روتانا كليب، طرب، موسيقى، الخليجية، سينما وروتانا زمان.

5. **شبكة المجد**

بدأت بثها عام 2002، مجموعة قنوات ذات ضوابط إسلامية خالية من الموسيقى ولا تظهر على شاشاتها النساء، تتبع لشركة المجد للبث الفضائي، يرأسها الشيخ فهد بن عبد الرحمن الشميري، بدأت بثها الرسمي عام 2003 وتبث من مدينة دبي للإعلام وتبث عدة قنوات: المجد العامة، المجد للقرآن الكريم، المجد العلمية، الوثائقية والمجد للأطفال.

6. **شبكة قنوات الجزيرة**

شبكة قطرية بدأت بثها عام 1996 بمعدل 6 ساعات يوميا، اعتمدت القناة على مجموعة المحررين الذين عملوا في القناة العربية الدولية لهيئة الإذاعة البريطانية (BBC) وتعتبر أول قناة فضائية عربية متخصصة في مجال الأخبار، والجزيرة لها وضعها الخاص حيث أنشئت كقناة بدعم من الحكومة على أن تتحول إلى قناة استثمارية خاصة. القناة تبث من الدوحة.

قامت القناة بهدف تقديم إعلام عربي مستقل ينقل الأخبار بحيادية بشكل يتنافس مع القنوات الإخبارية الأجنبية وبفضل تكنولوجيا متطورة وإمكانيات كبيرة حيث وصل

رأس مال مشروع إقامة القناة في بدايته إلى 138 مليون دولار. عام 1999 بدأت الجزيرة تبث 24 ساعة، وفي عام 2001 افتُتح موقع الجزيرة نت ليتحول إلى احد المواقع الرئيسية للأخبار باللغة العربية.

أطلقت الجزيرة باقة قنوات رياضية عام 2003 جميعها مفتوحة، قناة الجزيرة للأطفال عام 2005، الجزيرة مباشر 2005، الجزيرة الدولية عام 2006 والتي تعتبر أول قناة فضائية عربية متخصصة بالأخبار وناطقة باللغة الإنجليزية، الجزيرة الوثائقية عام 2007 وهي أول قناة فضائية عربية متخصصة بالفيلم الوثائقي.

تصنيف القنوات الفضائية العربية

- **بناء على أنواع الملكية للقنوات الفضائية العربية**

1. القنوات الفضائية الحكومية (الرسمية)

هي قنوات تمتلكها الدولة وتديرها وزارات الإعلام في الحكومات العربية. الدولة تموّل هذه القنوات من ميزانيتها بالإضافة إلى مصادر تمويل أخرى كالإعلانات، كما تُشرف الدولة على البرامج والمضامين لهذه القنوات.

من هنا نرى أن هذه القنوات تعبر عن سياسة الدولة حيث يحاول النظام من خلالها مخاطبة مواطني الدولة والجماهير العربية عامة والتعبير عن سياسته ومصالحه وموقفه تجاه القضايا الجماهيرية المختلفة، وبعض الدول تمتلك قناة فضائية حكومية واحدة وأخرى تمتلك عدة قنوات.

2. القنوات الفضائية الخاصة

هي قنوات تمتلكها وتديرها رؤوس الأموال العربية (رجال أعمال، أصحاب مؤسسات تجارية، شخصيات عامة- سياسية، دينية).

ظاهرة القنوات الخاصّة في العالم العربي كان لها دورها في كسر احتكار الدولة للإعلام مما أدّى الى تنوّع كبير في البرامج والمضامين وتحتل هذه القنوات المراتب الأولى لدى المُشاهدين العرب، ومن ميزاتها بشكل عام:

1.مستوى تكنولوجي مرتفع

2.كوادر بشرية جيدة مدربة ومهنية

3.سرعة التغطية الإخبارية

4.ارتفاع مستوى حرية الصحافة والتعبير

5.تعتمد في تمويلها على رؤوس الأموال والإعلانات

بناء على أنواع البرامج

1. القنوات العامّة

تتميز بتقديم مضامين متنوعة للجمهور كالأخبار، البرامج الثقافية، البرامج الترفيهية، المسلسلات والأفلام وغيرها.

2. القنوات المتخصصة

هي القنوات التي تسعى لمخاطبة جمهور مُحدّد من خلال تقديم مضامين إعلامية مخصصة. وهناك نوعين من القنوات المتخصصة:

- قنوات متخصصة من حيث المضمون: أي قنوات متخصصة من حيث المضامين والمواد التي تقدمها مثل قنوات الأخبار، الأفلام، الرياضة، الموسيقى، المسلسلات.
- قنوات متخصصة من حيث نوعية الجمهور المتلقي: أي قنوات التي توجه مضامينها وموادها لشريحة اجتماعية معينة كقنوات الأطفال أو المرأة.

ومرحلة التخصص هي إحدى سمات التطور والانفتاح الإعلامي، حيث مرّت وسائل الإعلام بمراحل مُختلفة من ناحية مُخاطبتها الجمهور:

1. مرحلة الصفوة: أي أن وسائل الإعلام تُخاطب الأفراد الأكثر تعليماً وثراءً.
2. مرحلة الحشد: أي أن وسائل الإعلام تُخاطب جميع القطاعات وشرائح المجتمع.
3. مرحلة التخصص: أي أن وسائل الإعلام تُخاطب قطاعات اجتماعية خاصة ومحددة لإرضاء احتياجاتها.

4. مرحلة التفاعل: وهي المرحلة التي يستطيع فيها الجمهور التحكم بنوعية المضامين المُقدّمة عبر القناة واختيارها.

بناء على نوعية البث

1. القنوات الفضائية المفتوحة

هي القنوات التي يستطيع الجمهور استقبالها عن طريق امتلاك الأقمار الاستقبال المباشر وبدون دفع رُسوم مقابل المُشاهدة. غالبية القنوات الفضائية العربية استقبال المباشر تبث إرسالها بشكل مفتوح من أجل التواجد على الساحة الإعلامية وجذب المُشاهدين من مختلف المستويات إليها.

2. القنوات العربية المُشفرّة

هي القنوات التي لا يستطيع الجمهور استقبالها ومشاهدتها إلا بعد دفع رُسوم مقابل المُشاهدة، وغالبا يستطيع المشاهد امتلاك باقة من القنوات التابعة للشبكة وليس مُلزم بامتلاك جميع قنوات الشبكة، وغالبا لا نرى قناة مُشفرة وإنما شبكة قنوات مثل شبكة Orbit وشبكة ART.

مميزات البث الفضائي العربي

1. تعدّد القنوات الفضائية العربية أدى إلى المنافسة وتطور العمل الإعلامي وتنوع المضامين أمام المُشاهد العربي.
2. القنوات الفضائية الإخبارية أدت إلى كسر هيمنة القنوات الغربية في مجال الأخبار ووفرت للجمهور العربي تغطية أحداث وأخبار بمستوى رفيع من ناحية التقنيات والمضامين، وأصبحت احد المصادر الأساسية للأخبار على المستوى الإقليمي والعالمي.
3. التّخصص في القنوات والتزايد المُستمر في عدد القنوات المُتخصصة أدى إلى توسيع مجال الاختيار أمام المُشاهد العربي وإلى تلبية احتياجاته المُتنوعة، فبالإضافة للقنوات المتخصصة في مجالات الأفلام والمسلسلات والأخبار

والقنوات الغنائية والدينية والتعليمية وغيرها، بادرت القنوات الفضائية العربية لدخول مجالات جديدة كالسياحة العربية والطهي والشعر العربي والصقور وغيرها من التخصصات الخاصة بالواقع العربي.

4.تطور تكنولوجيا الأقمار الصناعية والهوائيات أدى الى انخفاض أسعار الهوائيات، مما يزيد حجم الجمهور المتلقي للقنوات الفضائية، ويقلل من اعتماد الجماهير العربية على الإعلام الحكومي.

5.ارتفاع مستوى أداء القنوات الفضائية الخاصة لارتفاع مستوى الحريات، حيث تطرح وتُناقش هذه القنوات العديد من الموضوعات التي كانت مُحرمة للنقاش في ظل الإعلام الحكومي، وباتت تحتل مراتب المُشاهدة الأولى عند المُشاهد العربي.

6.تحقيق مبدأ التعددية بعد زمن طويل سيطرت فيه الرّقابة على الآراء المطروحة، وذلك من خلال الإعلام الحكومي الرسمي، فانتشار الفضائيات العربية حدّ من قدرة الأنظمة العربية السيطرة على مصادر المعلومات وحجب المعلومات عن المواطن، فأصبح للمواطن العربي الحرية لاختيار القناة والمعلومات.

7.البث الفضائي أدى إلى إقامة وتطوير مدن الإنتاج الإعلامي العربية الثلاث في القاهرة ودبي وعمّان، وهذه المدن توفر تكنولوجيا متطورة وخدمة وتسهيلات، مما جذب مئات القنوات الفضائية العربية للبث منها، وبعضها انتقل لهذه المدن الإعلامية بعد أن بدأ البث خارج الوطن العربي كشبكة MBC التي انتقلت من لندن إلى دبي وشبكة ART التي انتقلت من روما إلى عمان.

8.ربط الجاليات العربية في الخارج بالأوطان العربية، من خلال اللغة والموسيقى والثقافة والعربية.

9.تقريب اللهجات العربية المختلفة للجماهير العربية وتعزيز اللغة العربية الفصحى.

سلبيات البث الفضائي العربي

1. الافتقاد للتنسيق: عدم التنسيق بين القنوات المختلفة وإطلاق قنوات دون فحص للقنوات الموجود ولاحتياجات الجمهور العربي، مما يؤدي إلى كثرة القنوات التي تكرر ذات المضامين.
2. تكرار المضامين الإعلامية: النقص في الإنتاج العربي وتعدد القنوات وساعات البث أدى إلى الاعتماد على الإنتاج المصري والاستعانة بالمضامين الأجنبية، وكل هذا أدى إلى تكرار المضامين وقلّة الانتقائية.
3. الاهتمام بالانتشار على حساب الجودة: غالبية القنوات تهتم بتوسيع انتشارها الجغرافي على حساب المضامين التي تقدمها.
4. مضامين محليّة لجماهير عربية: القنوات الفضائية الحكومية تشدد على القضايا المحلية مما يُبعد الجماهير العربية عنها، خاصّة وأنها مُنغمسة في الدعاية للنظام.
5. تمجيد النظام: انغماس القنوات الفضائية الحكومية في تمجيد النظام وبث أهدافه ومواقفه وتغييب مواقف المُعارضة يؤدي بالمواطنين إلى اللجوء لقنوات أخرى لمعرفة أخبار بلدهم الصحيحة الغائبة عن شاشات بلدهم.
6. قلّة القنوات الموجّهة للغرب: هناك نقص كبير في القنوات العربية الموجهة للجماهير الأجنبية والناطقة بغير العربية بالمقارنة هناك عدد كبير من القنوات الأجنبية الناطقة بالعربية والموجهة للعرب (باستثناء بعض القنوات أهمها الجزيرة الدولية).
7. نسخ برامج أجنبية دون مراعاة التقاليد العربي: تقليد القنوات الفضائية الأجنبية في برامجها، حيث نرى العديد من البرامج العربية المنسوخة عن برامج أجنبية مثل برامج الواقع والكليبات الصارخة التي تؤثر على

أخلاقيات الشباب العربي، وتغرس فيه قيم غريبة تُضعف انتماءه للحضارة العربية الإسلامية.

8. غياب الحريّات: غياب حرية الصحافة والتعبير عن القنوات الفضائية الحكومية رغم برامج الحوار والسياسة في بعض منها، حتّى القنوات الخاصة تفتقد الحرية لأنها تخضع هي الأخرى لضغوطات الحكومة السياسية، إضافةً إلى الضغوطات الاقتصادية من رؤوس الأموال.
9. مضامين هابطة لجني الأرباح الماديّة: السعي وراء الربح المادّي أدّى إلى مضامين هابطة المستوى من ناحية فنية ومن ناحية التشديد على عامل الإثارة، وأيضاً نرى استعمال واسع لرسائل الـ (SMS) والاتصالات الهاتفية في هذه القنوات لجذب الجمهور.
10. انفلات إعلامي بدل انفتاح: استغلال مناخ الانفتاح الإعلامي في الدول العربية على يد قوى سياسية أو طائفية أو دينية، تسبب بإطلاق قنوات لا هويّة لها، تسعى إلى تسويق فكر معين دون أهداف واضحة ودون مُراقبة.

قوانين الإنتاج في الإذاعة والتلفزيون

صفات المذيع الناجح

أولا: أن يكون قياديا أي لديه القدرة على قيادة الحوار وإدارته بلباقة.

ثانيا: قادرا على احتواء المستمع ويشعره بانتمائه للبرنامج.

ثالثا: لديه القدرة على السيطرة على المواقف عند حدوث أي عطل فني أو خطأ بدر منه دون قصد في الحوار، بحيث لا يشعر المستمع بذلك، ويمسك بذلك زمام الأمور ولا يظهر هذا في ردود أفعاله.

رابعا: الإعلامي الذكي هو من تؤثر كلماته في أحاسيس المتلقي وتخترق مفهومها لعقل المتلقي، دون الثرثرة بالحديث أو الصمت الذي يمل منه المستمع ولا يخرج بشيء بعد انتهاء البرنامج، بل خير الكلام ما قل ودل أي يكون كلماته

مفيدة وهامة ومؤثرة وسريعة الوصول للمتلقي وتكون خاصة بمضمون ما يقدمه بالبرنامج.

خامسا: استخدام الأدلة والبراهين في الحوار تزيد من مصداقية المستمع لك واهتمامه بما تقدمه وتطرحه ومتابعته للبرنامج.

سادسا: استخدام أسلوب متميز في تقديم البرنامج هذا يشعر المتلقي بتميزك ويجذبه ويعتاد على أسلوبك وتصبح معروفا لديه ومحبوبا وهذا يحثه على متابعتك.

سابعا: التجديد أي أن تبحث عن كل ما هو جديد وغريب وتقدمه، حينها تشوق المستمع لمتابعتك وتشعره بالسعادة للاستماع إليك لأنه يعلم إنه سوف يكسب معلومة جديدة مما تقدمه.

أنواع البرامج

تتنوع البرامج المقدمة في الإذاعة والتلفزيون، بين برامج جادة وأخرى ترفيهية، وبرامج حوارية وقصصية ومنوعة، وغيرها، علما أن كل برنامج قد يختلف من وسيلة إلى أخرى، فما يقدم في إذاعة معينة، قد يقدم شبيه له في إذاعة أخرى لكن بأسلوب ومحتوى مختلف، وكذلك الأمر بالنسبة للتلفزيون.

ومن أبرز أنواع البرامج

1. البرامج الوثائقية

تعتمد البرامج الوثائقية اعتمادا مباشرا على الحقائق التاريخية والثوابت والمتغيرات وتضاف لها قدرة المعد التحليلية للأمور والتي تعبر عن مدى ثقافته وبعد رؤيته وتمكنه من أدواته.

والنص الوثائقي الجيد هو النص المتماسك الحامل للوحدة الموضوعية بتنوع أدوات الطرح وبلغة بسيطة ولكنها عالية والمجسد لحقائق جديدة نوعا ما على المشاهدين،

وغالبا ما يرتبط بمناسبة محددة وغالبا ما تكون الصورة فيه متوفرة والضيوف أيضا وقد يكون من الممكن إدخال ريبورتاجات جماهيرية سريعة لزيادة أدوات المعد.

وأول ما يخطر ببال معد المادة الوثائقية هو:

1. مدى توفر المادة التاريخية والجغرافية.
2. في أي عصر من العصور تبحر المادة.
3. طبيعة ذلك العصر ومدى الرخاء أو العسر الاجتماعي السائد في ذلك العصر ونوعية الحكم ومدى اهتمام المجتمع في تلك الفترة والتحولات التي شهدتها تلك الفترة.
4. المقارنة بينها وبين نفس المجتمع قبلها وبعدها.
5. الغرض من كتابة هذه المادة ومدى الربط بينها وبين الوقت والتاريخ الذي يتم فيه بثها وهل يراد بها التحريض السلبي أم الايجابي.

وتمر مرحلة الإعداد للنص الوثائقي بمراحل عدة، حتى يتمكن المعد من تقديم برنامج وثائقي مترابط ومرتكز على معلومات واقعية غير قابلة للتكذيب، وهذه المراحل هي:

- المرحلة الأولى: جمع المادة التاريخية والجغرافية والاجتماعية والعلمية والعيش لفترة بعقله في الفترة التي تدور فيها أحداث المادة الوثائقية، ويفضل أن يؤكد المادة بواسطة مدققين مختصين.
- المرحلة الثانية: يبدأ بعدها المعد في فرز الحقائق الخاضعة لآراء متناقضة أو تحليلات متقاطعة، فمثلا يتحدث مع بعض المؤرخين عن سقوط مدينة ما بسبب ضعف شخصية الملك، بينما يرى آخرون أن خيانة الحاشية كانت السبب، في مثل هذه الحالة لابد للمعد المحايد من العودة مرة أخرى للبحث من جديد والتركيز على تصرفات الملك وتصرفات الحاشية، للوصول إلى ما يقنعه بالمعلومة التي يختارها لمادته ضمن المعلومات الأساسية.
- المرحلة الثالثة: اختيار ما يريده من المادة التي هو بصدد إعدادها، ويفضل في

هذه الحالة اختيار معظم المعلومات التـي يـتم طرحهـا للمـرة الأولى أو المعلومـات غـير شـائعة الطرح، بهدف تقديم الجديد للمشاهد ويشفعها بالمعلومات الثابتة.

وحتى المعلومات التـي يعرفهـا المـشاهد مـن الأفـضل أن يطرحهـا المعـد بتفاصـيل حقيقيـة غـير معروفة للمشاهد أو غير متداولة للمشاهد بهدف إضافة جديد.

- المرحلة الرابعة: بعد فـرز واختيـار الحقـائق والمعلومـات تـأتي مرحلـة التـساؤلات عـن التغطيـة الصورية لتلك الحقائق هل هي متوفرة؛ ولو كانت غير ذلك ما مدى إمكانيات الجهـة المنتجـة في توفيرها أو الاستعاضة عنها بالتقنيات الحديثة أو بواسـطة رسـام أو حتـى بواسـطة الكتابـة عـلى الشاشة.
- المرحلة الخامسة: مرحلة تحديد الشخصيات التـي يمكـن الاسـتدلال بهـا كـشاهد عـلى الحـدث؛ كـشاهد عيـان أو مـؤرخ أو خبـير مطلـع أو محلـل أو غـيره مـن الشخـصيات المدعمـة للـمادة الوثائقية، والتي تسد الثغرات التي يتركها عدم وجود الصورة لبعض الأحداث.
- المرحلة السادسة: تأتي مسألة تمكّـن المعـد مـن عباراتـه ومفرداتـه اللغويـة لأن المـادة الوثائقيـة تتطلب لغة عالية جدا وجمل محددة جدا ولا يعيبهـا مبـاشرة طـرح الأحـداث والحقـائق ولكـن المباشرة تأتي في سياق تسلـسل قصـصي أو نـصي أو تحلـيلي متماسـك وتلقـائي يعتمـد عـلى الـشد وجذب الانتباه.

والمعد الوثائقي الجيد هو مـن يـتمكن مـن تـذويب العوامـل المتـوفرة لديـه وتوزيعهـا التوزيـع الصحيح في النص؛ عبر:

1. الدخول من المادة التاريخية للضيف ومنه للرسومات
2. الكتابة والتحليل وتدوير الدورة من جديد أو توزيع أدواته حسب كمية تواجدها عنده
3. المحاولة قدر المستطاع تكثيف المادة التاريخية الصورية
4. التقليل قدر المستطاع من مساحات الوجوه المستضافة التي تتكلم كلاما مباشرا.

أمـــا في الإذاعـــة فتتعـــدد المـــؤثرات الموســـيقية وفي معظـــم الحـــالات تـــتم الاستعاضـــة

بشخصية الراوي أو المذيع للربط والاستعاضة عن فراغ الصورة والتي يرسمها كل مشاهد في مخيلته حسب تفاعله مع النص، ويبقى التناول الوثائقي الإذاعي بالأسلوب الإخباري نوعا من أنواع الطرح الذي لا يمكن تعيبه.

وتكمن صعوبة النص التوثيقي في أن ما يتم تناوله قد يكون عاديا لدى المشاهد، مما يتطلب من المعد جهدا إضافيا في استكشاف الزوايا الميتة التي قد تثير دهشة المشاهد وما يسمى بلا مرئيات المرئي؛ وهي النقاط والأمكنة التي لا تركز عليها العيون والعقول كثيرا رغم تكرار الرؤيا.

2. البرامج المباشرة

البرامج المباشرة هي البرامج التي يتم تقديمها حية للمشاهد في التو واللحظة، وتهتم في معظم الأحيان بتفاعله ومشاركته عبر الاتصال الهاتفي أو الرسائل النصية القصيرة أثناء فترة البث.

والبرامج المباشرة عادة تكون في فترتي الصباح والمساء ومن النادر جدا أن تكون في فترة الظهيرة؛ ذلك لأن العامل السيكولوجي للمستمع أو المشاهد يكون أكثر قابلية للمشاركة في هاتين الفترتين دون غيرهما من الفترات.

والبرامج المباشرة غالبا ما تندرج تحت بند المنوعات أو الحلقات المرتبطة بمناسبات معينة، ومثل هذه البرامج غالبا ما تكون برامج أساسية في كل محطة، وتكون مؤطرة في الجوانب الخدمية الهادفة لبناء المجتمع حسب توجه القناة أو المحطة الإذاعية.

وإعداد البرامج المباشرة من أكثر أنماط الإعداد إرهاقا؛ لأن البرامج المباشرة غالبا ما تكون يومية أو على الأقل أسبوعية، ما يعني عدم إراحة المعد وإعطائه فاصلا لتجديد الاسلوب والمفردات، وحتى عدم وجود الوقت الكافي للبحث والتأكيد، لذلك تعتمد البرامج المباشرة خاصة اليومية منها، على معلومات الضيوف أكثر من اعتمادها على معلومات المعد.

بعض المعدين يجزءون الإعداد بحيث يقومون بإعداد كل ركن على حدة، ومن ثم يقومون بتجميع الأركان وتوزيعها على الحلقات، والبعض الآخر ولعامل الوقت يكتبون النص لحمة واحدة ويتركون أمر التجزئة للمخرجين.

والحقيقة أن الإعداد على طريق التجزئة يصلح في حالة وجود معد أساسي وعدد من المعدين المساعدين أو المشاركين، حيث يتم توزيع الفقرات حسب التخصص والإمكانيات، ومن ثم يقوم المعد الرئيسي بتجميع الأجزاء وربطها بنص واحد.

والبرامج المباشرة لا تخضع لقواعد معينة، وإنما يكون مقياسها في الغالب هو تكوين الفريق، فالفريق الذي يضم مجموعة متماسكة ومتفاهمة من المعدين، قد لا يحتاج لنص أو سكربت مبدئي، وإنما يقوم كل معد بإعداد ما تجود به مخيلته من الفقرات حسب استيعابه لطبيعة البرنامج، ومن ثم يبدأ المعد الرئيسي وفق الفقرات المعدة أو المصورة من تكوين النص عبر الربط بين الفقرات، وهو أسهل الطرق لخروج البرنامج بصورته النهائية غير المختلة.

بعض المعدين الرئيسيين يتخذون قواعد صارمة وذلك من خلال وضع ـ سكربت ـ أو خارطة للنص لا يجوز الخروج عنها، ويكون لكل معد مساعد حصته الممنوحة له من إعداد التقارير أو الفواصل أو المواد في الفقرات.

وغالبا ما تتثبت فقرات البرنامج اليومي مثلا (مقدمة ـ مطبخ ـ ضيف ـ عودة للمطبخ ـ مسابقة ـ اتصالات ـ ضيف ـ سياحة ـ عودة للمطبخ واتصالات ـ حل المسابقة والختام)، وتكون على سبيل المثال نموذجا هيكليا أساسيا يأتي في كل يوم مع اختلاف الطرح والضيوف، ثم تأتي فقرات أخرى بالإحلال والإبدال لتجديد روح البرنامج في كل فترة من الفترات.

ويعتمد معدوها على ربط الفقرات بالفواصل الهاتفية، لأنها تعتمد أساسا على المشاركة الجماهيرية التي تقيس بها القناة جماهيريتها في معظم الأحيان، وهي من البرامج التي تعتمد عليها قنوات كثيرة كمصدر من مصادر الدخل، وذلك لإمكانية إدخال كل وسائل المشاركة المدفوعة كالإعلان التجاري والرعاية والرسائل النصية القصيرة ورسائل المحمول وغيرها من وسائل الدخل المادي لأجهزة الإعلام.

أنواع البرامج المباشرة

- **البرامج المباشرة المنوعة**

تعتمد على مخاطبة أكبر قدر من فئات المشاهدين، لذلك تتعدد الفقرات لترضي كل الأذواق والاهتمامات، وغالبا ما تكون المسائل والاهتمامات الحياتية اليومية أساسا لتلك البرامج، مثلا استضافة أطباء في تخصصات معينة، وشيف لتعديد أصناف وطريقة طبخات متعددة، ومدرب رياضة بدنية لتمارين خفيفة، وخبير أو خبيرة تجميل، وباحثين نفسيين واجتماعيين لضبط القواعد السلوكية، وما إلى ذلك من اهتمامات الحياة اليومية.

وتركز معظم البرامج اليومية المباشرة المنوعة على مخاطبة النساء وربات البيوت لأنهن العنصر الأكثر تواجدا أمام التلفاز في أوقات البث، لذلك تركز على الاهتمام بالبيت كالأثاث والديكور وتربية الأطفال والاهتمام باستقرار الحياة الزوجية ومنتجات التجميل والموضة والمكياج وما إلى ذلك من اهتمامات المرأة.

- **البرامج الحوارية**

تركز على قضايا معينة ثقافية كانت أو اجتماعية أو سياسية أو حتى دينية، وغالبا ما تأتي في الجزء الثاني من المساء وهو الوقت الذي يكون فيه معظم الرجال قد تواجدوا في منازلهم، بحيث تركز على الطبقات المثقفة وعلى الرجل أكثر من المرأة.

ويعتمد إعداد هذه البرامج على اختيار القضية موضوع النقاش والضيوف المتعددة أو المتقاطعة آرائهم حول القضية موضوع النقاش، وتعطي فرصا أكبر لمشاركات المشاهدين.

وتعتمد البرامج الحوارية المباشرة في إعدادها على سبعة محاور هي:

1. المقدمة والترحيب
2. تقارير ومعلومات عن القضية موضوع النقاش
3. فواصل ونمازج متعلقة بالقضية
4. محاور نقاشات الضيوف والمشاركين

5. الريبورتاجات التدعيمية

6. آراء مصورة لمختصين

7. الختام

وتعتبر البرامج الحوارية من أصعب البرامج إعدادا وأتعبها بحثا للمعد، ذلك أن أي معلومة ترد من جانب المعد يتم تأكيدها من أكثر من طرف، وذلك لطبيعة الطبقة التي تشاهد هذه البرامج والتي قد يكون معظمها أكثر تخصصا من المعد في المادة موضوع الحوار، وأن أية معلومة خاطئة ستكشف ضعف المعد وعدم تمكنه من مصادر معلوماته، لذلك يلجأ معظم المعدين لتحميل المسؤولية للضيوف ولقسم من المشاهدين المشاركين.

- **البرامج الخاصة بمناسبة معينة**

تعتمد في إعدادها على مواد معلوماتية كاملة عن المناسبة، وتكثيف تلك المواد لإظهارها كإنجازات كبيرة مع قيادة المشاهدين للفخر بها والانتماء إليها.

وتعتمد البرامج الخاصة على أقوال وإنجازات مختلفة إضافة للريبورتاجات والضيوف والأغاني والأناشيد والأشعار الحماسية التي تختص بالمناسبة

3. البرامج المشتركة

البرامج المشتركة نوع من أنواع برامج المناسبات، ويكون النقل فيها متناوبا بين أكثر من قناة وفي قناتين تلفزيونيتين على الأرجح، ودائما يكون مباشرا إلا في حالات الإعادة بالطبع.

وتتطلب البرامج المشتركة وجود فريقين تلفزيونيين في المحطتين، وإعداد النص بطريقة مرنة تحتاط لكل الاحتمالات المتوقعة، كما تحتاج تنسيقا دقيقا بين فريقي المعدين.

في الغالب يحتاج إعداد البرنامج المشتركة إلى:

1. مقدمة ترحيبية
2. تعريف بالمناسبة وتنويه بالربط
3. ضيوف في إستوديو كل قناة
4. فقرات ربط

5. تقارير وريبورتاجات

6. وسائل تدعيميه كالأشعار والأقوال والأغاني والأناشيد

4. برامج المسابقات

تتفاوت برامج المسابقات بين المباشرة والمسجلة، فالبرامج المسجلة تبقى أسهل من البرامج المباشرة بسبب:

1. إمكانية إخفاء الأخطاء والعيوب عن طريق المونتاج
2. إمكانية إعادة الفقرة التي يتم أداؤها بطريقة سيئة
3. سهولة السيطرة على الحلقة

أما برامج المسابقات المباشرة فهي تتميز بـ:

1. يصعب التغلب على الأخطاء وإخفاء العيوب
2. تحمل نكهتها الخاصة من حيث المشاركات الخارجية وتفاعلات المشاهدين
3. إمكانية التواصل بين المذيع والمتلقي
4. يسهم في إثراء الحلقة والارتقاء بالمتلقي من مشاهد إلى مشارك
5. تكمن خطورتها في إمكانية إحراج المذيع أو على الأقل إرباكه في حال عدم تمكنه من الحلقة والتقديم
6. تمثل اختبارا حقيقيا لإمكانيات وتمكن المذيع وكذلك اختبار حقيقي لقدرات المعد ومن الضروري جدا لمعد المسابقات التأكد التام من مصدر معلوماته، وتجنب الأسئلة التي تحتمل أكثر من إجابة، ذلك أن المذيع في الغالب يتقيد بالإجابة الوحيدة التي يضعها المعد للسؤال، حتى لا يفتح بابا للتشكيك في مصداقية البرنامج والتي تقوده تلقائيا للسقوط في براثن الفشل.

وتتعدد الأنماط الإعدادية في برامج المسابقات ما بين مسابقات حركية وذهنية ومعلوماتية، فالمسابقات الحركية تبقى أقل خطورة في السقوط في هوة التشكيك، ذلك أنها تعتمد على الأداء الجسماني المُشاهد شأنها شأن الرياضة.

ويجب أن تكون كل حركة من الحركات المسابقاتية تقود إلى مدلول معين أو

بالأصح إلى قيمة معينة وتكون فيها فائدة، لأن برامج المسابقات ليست للإمتاع والترفيه فحسب، ولكنها تؤدي أدوارا اجتماعية وصحية ونفسية كبيرة.

أما برامج الذكاء فتعتمد على الخدعة التي تنمي في المتلقي قوة الملاحظة فمثلا (أمر أمير الأمراء بحفر بئر في الصحراء ليشرب منها الفقراء... فكم راء في ذلك)؟؟؟؟ بالتأكيد المشاهد غير الملاحظ أو من ليست لديه قوة ملاحظة وتركيز يبدأ بعد حرف الراء غير أن قوي الملاحظة يدرك أن المقدمة الطويلة المسجوعة للسؤال ليست سوى خدعة وأن السؤال الحقيقي يكمن في الشق الأخير (كم راء في – ذلك -) وبالتأكيد لا توجد راء في كلمة ذلك.

أما مسابقات الأسئلة والإجابات فتركز على حصيلة المعلومات عند المشاهد وفي ذات الوقت تعطي معلومات جديدة للمشاهد وتزيد من حصيلته.

وهناك نمط آخر من أنماط المسابقات وهو المسابقات الدعائية أو الإعلانية، وتتسم بأسئلة أقرب للإجابة منها على الأسئلة، ويكون الهدف منها تعريف المشاهد بالجهة المستهدفة أو منتجاتها أو أي شيء يختص بها.

أما مسابقات الرسائل النصية القصيرة فلا تحتاج جهدا إعداديا كبيرا، ذلك أنها تعتمد على الأسئلة السهلة جدا ذات الإجابات الأسهل، لأن الهدف منها المشاركة ومساهمة المشاهد غير المباشرة في التكلفة أو جني الأرباح.

وهناك نمط آخر من أنماط المسابقات هو مسابقات الحظ، وهذه تحتاج من المذيع لجهد الفكرة ونسجها بطريقة جاذبة، وهي من المسابقات صعبة الإعداد نوعا ما، لأن الأفكار الجديدة تحتاج جهدا أكبر، وهذه المسابقات لا تعتمد على السؤال في بعض الأحيان بل تعتمد على الحوارات القصيرة، وحتى هذه الحوارات يجب أن تكون هادفة، ومثال هذا النمط من برامج المسابقات برنامج الحظ الذي يلتقي بالناس في الشارع، فيهبهم ما يغير مجرى حياتهم من جوائز مجانية أو كذلك، كالذي يجد سيارة قديمة فيقوم بإصلاحها وتغيير معالمها للأفضل بحيث تستعصي معرفتها على صاحبها.

وتتعدد برامج المسابقات وتتنوع دونما قاعدة معينة لأنها تعتمد بالأساس على فكرة المعد، وفيها مساحات حرة لابتكار الأنماط.

والقاعدة الأساسية الثابتة في إعداد برامج المسابقات تبقى دائما هي الشد والمتعة الترفيهية مع المدلول والهدف.

وتبقى برامج مسابقات الكبار أسهل إعدادا من برامج مسابقات الأطفال، لأن برامج مسابقات الأطفال تكون أكثر صرامة في تأكيد المادة والهدف، والتركيز على السلامة خاصة في البرامج الحركية، إضافة إلى ان ما يتلقاه الكبير من معلومات بإمكانه المجادلة فيه ونقده وقبوله أو رفضه، أما المعلومة التي تصل للطفل فتشكل أساسا قاطعا يتم تخزينه والاستعانة به كمرجع في كل حياته.

5. برامج الرأي العام

الرأي العام أو التوجيه المعنوي في بعض التسميات يعني توجيه المشاهد وتعبئته باتجاه معين، وإعداد برامجه من أخطر أنواع الإعداد وأصعبها، ذلك فمن الضروري أن يكون لكل معد رسالة مجتمعية أو بالأصح إنسانية سامية تفرض عليه الحياد والنظر لكل الأمور بعين مجردة من كل شيء، فعين المعد يجب أن تكون مفتوحة فقط على القيم الإنسانية الكاملة.

وبرامج التعبئة العامة لها متخصصون، هم في الغالب ينظرون بعين واحدة ويغمضون العين الأخرى في برامج التعبئة السياسية، ومثال لذلك أن تكون هناك حالة من الاحتقان بين دولتين أو طرفين سياسيين كما يحدث على سبيل المثال دائما بين مصر والسودان أو كنموذج لذلك ما حدث بين العراق والكويت أبان الأزمة والحرب وبعدهما.

وأقرب دليل على ذلك أن جيلنا وما سبقه من أجيال شحنت على أن اليهود هم أعداؤنا وهم مغتصبو فلسطين، وأن القدس هي العاصمة الأبدية لفلسطين، ولما عقد الرئيس المصري الراحل محمد أنور السادات اتفاقية (كامب ديفيد)، عجز المعدون المصريون رغم خبراتهم المشهودة من عكس تيار التعبئة الجماهيرية، وفشلت كل

محاولات من حاولوا منهم، ذلك أنهم قبل الاتفاقية كانوا ينادون بعكس ما يحاولون الترويج له بعد الاتفاقية، وجاءت النتائج مضادة وانتهت بمقتل الرئيس في حادثة الإسلامبولي الشهيرة.

وحتى على المستوى القومي وبعدما تغيرت الأحوال والظروف، نجد معظم المعدين الكبار يحجمون عن إعداد برامج التعبئة التي تسوق للتسوية والتطبيع، إما بسبب مواقفهم الثابتة أو بسبب ما أعدوه مسبقا.

وفي معظم الأحيان يعتمد إعداد برامج التعبئة السياسية على تفخيم طرف وتحقير الطرف الآخر ويعتمد على الصورة في التلفزيون بدرجة كبيرة.

على كل فان إعداد برامج الرأي العام على اختلافها يحتاج لعدة عوامل منها:

1. المعرفة الجيدة للتاريخ
2. التأكد من صحة المعلومة
3. امتلاك الناصية اللغوية ذات الألفاظ الخاصة
4. المعرفة التامة بمزاج الشريحة المستهدفة
5. اختيار الضيوف المناسبين
6. اختيار المادة الحوارية المناسبة للقاءات والريبورتاج
7. التدعيم بالتقارير القصيرة
8. المقدرة على نسج الجمل القصيرة المتكاملة

6. برامج التعبئة العسكرية

برامج التعبئة العسكرية تقوم على محورين؛ أحدهما بث روح العزيمة ورفع الروح المعنوية، وبث روح الانهزامية والإحباط في الطرف الآخر، وتعتمد برامج التعبئة العسكرية على مقدرة المعد في اللعب بالألفاظ واستدعاء الأشعار والأغاني والأناشيد الحماسية والاختيار الدقيق للألفاظ التي تغطي الصور، مع الاعتماد على الجمل القصيرة المتكاملة التي تبث الروح الوطنية وترفع وتيرة الاستعداد للقتال.

ويقع معد برامج التعبئة العسكرية في تأثيرات الضغوط النفسية الهائلة خاصة لو

كـان يتبـع الطـرف الخـاسر أو المهـزوم، ذلـك أن إحـساسه بالهزيمـة والانكـسار الـداخلي يمثـل عـاملا نفسيا يؤثر في اختياره الألفاظ المناسبة، التي قد يحاول بها حسب مقتـضيات الـضرورة مغالطـة الحقـائق الماثلة على الأرض، إضافة لأنه يجد نفسه كالخياط الذي يقوم بتفصيل مـا تمليـه عليـه الجهـة التـي يعمـل لحسابها.

وتعتمد آلية إعداد مثل هذه البرامج على إخفاء الكثير من الحقائق وتفخـيم الحقـائق المـسموح بها أو تحقيرها وهو ما يفقد المعد المصداقية حتى بينه وبين نفسه.

7. برامج التعبئة الاجتماعية

تعتبر برامج التعبئة الاجتماعية من أفضل البرامج التي ينصح المعدين بعـدم الـتردد في إعـدادها، لأنها برامج بناء لا هدم وأن آثارها موجبة وليست سالبة.

ومن أمثلة برامج التعبئة الاجتماعية بـرامج حـث المـزارعين عـلى الزراعـة مـن أجـل الاكتفـاء الـذاتي، وبـرامج الحـصاد والتكافـل وحمـلات النظافـة العامـة وغيرهـا مـن المـسائل الشبيهة.

وتحتاج هذه البرامج من المعد خبرة في التعامل لغويا وموضوعيا مع الفئة المستهدفة، إضـافة إلى اختياره المعينات الغنائية والـشعرية والاستـشهاد بـالمواقف، والمقـدرة عـلى نـسج الجمـل القـصيرة المعـبرة والمحفزة الأشبه بالمانشيتات الصحفية.

8. برامج التعبئة للحملات

نوع من البرامج التي تأتي بين حين وآخر وتتطلب من المعد جهدا كبيرا في إعدادها، فمـثلا حملـة مكافحة المخدرات وحملة مكافحـة الـسرطان وحملـة النظافـة وهـي أشـبه مـا تكـون في إعـدادها بـبرامج المناسبات والأعياد ومعظمها يكون مباشرا.

وتتطلب آلية إعداد هذه النوعية من البرامج:

1. تحضيرا جيدا

2. معرفة تامة بالمادة التي يتم الترويج لها

3.المزج بين التقارير الوثائقية والريبورتاج الجماهيري والمباشرة والاستشهاد بمتخصصين ولقاءات مع القائمين على الأمر.

9. برامج الكوارث

قد تمنى الدولة أو المنطقة التي يعمل فيها المعد بكارثة من الكوارث الطبيعية، كالفيضانات أو الهزات الأرضية أو حمم بركانية متدفقة أو حتى وباء مرضي معين.

وتكون أجهزة الإعلام المقروءة والمسموعة والمرئية في الغالب متفرغة لمثل هذا الحدث، مما يضع ضغطا مضاعفا على المعدين، لأن إعداد برامج الكوارث تتميز بطبيعتها عن غيرها من البرامج أنها تحتاج إلى:

1. لغة خاصة تنسجم مع الحالة العامة التي يعيشها المتلقي
2. مادة كلماتها منتقاة تلعب دورا مزدوجا هو العزاء ورفع الروح المعنوية، فمواساة أسر الضحايا تتطلب التسرية عنهم للتخفيف من معاناة الفقد، والحديث مع المصابين يجب أن يتجاوز هم الإصابة لأمل الشفاء، وفي الوقت ذاته يجب تعميق آثار الكارثة لحث الجهات المستهدفة على تقديم الدعم والعون.
3. معد يملك خاصية التفاعل مع هذه الأمور، خاصة لو كان المعد نفسه من المصابين بفقيد أو ضرر ما.
4. براعة في إعداد المادة الحوارية التي تجعل الملتقى به يتحدث بعفوية أو بالأصح يجدها متنفسا لما يكبته من قول، خصوصا إذا كان من المصابين أو ممن فقد قريبا له.
5. أن تتسق المقدمة والخاتمة مع ما تحمله المادة المعدة من أبعاد، فالبرامج الكوارثية تختلف باختلاف أنواع الكوارث وأيضا باختلاف المدى الزمني للكارثة، فإعداد البرامج التحذيرية قبل الكارثة تحمل لغة غير التي تحملها إعداد البرامج التي تأتي وقت الكارثة.

10. برامج الحداد العام

الحداد العام يأتي بموت جماعي كسقوط طائرة أو غرق سفينة أو عبارة أو اصطدام قطارين أو حتى تدهور حافلة ركاب وغيرها من الحوادث التي تتميز بالفناء الجماعي، وهناك شق آخر من حالات الحداد العام كموت علم من أعلام الدولة والمجتمع.

وإعداد برامج الحداد العام يحتاج من المعد تعميق حالة الفقد، وقيادة المتلقي باتجاه التأثّر به والتفاعل معه، خاصة وأن معظم المشاهدين قد لا يهمهم الفقيد بالدرجة الأولى، وأن البرنامج قد يأتي بديلا لمادة محببة ينتظرها المتلقي كمسلسل أو برنامج مسابقات أو غيره من البرامج الجماهيرية.

ومهمة المعد في هذه الحالة أن يجعل المادة التعويضية مادة جاذبة، لو أحسن المعد نسج خيوطها، لأن المادة الجاذبة هي المادة التي تلفت الانتباه، كأن يستشهد بشواهد قد تكون خافية على الجمهور، ويستدعي المواقف التاريخية للحدث، فمثلا في حالة احتراق طائرة بركابها، قد يكون الحدث عاديا بعض الشيء ويهم بالدرجة الأولى أسر الضحايا وأقاربهم ومعارفهم، غير أنه من الممكن أن يكون جاذبا في حال ولوج المعد بإعداده حوادث مماثلة حدثت في نفس المنطقة، والأسباب المفترضة للحادث والصندوق الأسود وكيفية البحث عنه، وهل تم العثور عليه أم لا؟ وما هو الصندوق الأسود ولماذا لا يحترق مع الطائرة؟ وماذا دار في اللحظات الأخيرة للمأساة؟ وما إلى ذلك من مواد تجعل من الخبر الصغير، مادة برامجية تملك كل خواص الشد والمتابعة.

11. الندوة التلفزيونية

تعتمد الندوة التلفزيونية على العمق في التحليل وطرح القضايا، مع الإدلاء بالحقائق والإفصاح عن الثوابت عن طريق النقاش المستفيض مع ضيوف البرنامج، وهو يتطلب تحديدا دقيقا لمادة الحوار، وحسن اختيار المشاركين، ووضع سيناريو الحديث للبرنامج لكي يسير بطريقة سهلة ومقبولة، ينتج عنه نقاش مفيد يعكس لغة المعاشرة المشتركة بين ضيوف البرنامج، في ظل سيطرة محكمة لمدير الندوة على كل الخيوط، وبأسلوب جذاب وممتع يترك

انطباع متميز للمتابعة المستمرة والفائدة المرجوة من البرنامج.

التخطيط لإعداد برامج إذاعية وتلفزيونية

تمر عملية التخطيط لإعداد البرنامج بخمس مراحل أساسية مع مراعاة السمات المعاصرة للبرامج الإذاعية والتليفزيونية من حيث سلاسة الأسلوب اللغوي، والإيجاز في النصوص، سرعة الإيقاع وخفة البرامج ومناقشة القضايا الحساسة، والاستعانة بمصادر المعلومات والإحصائيات حول الموضوع المثار، والتخصص في مخاطبة فئات جماهيرية أو معالجة موضوعات محددة، إلى جانب التفاعل مع الجمهور وتوظيف الصورة التليفزيونية جيداً، والمراحل هي:

1. اختيار فكرة الموضوع

يستطيع المعد من خلال المعايشة الكاملة للواقع المحيط به وإحساسه بمشكلاته وقضاياه واهتماماته أن يلمح الأفكار التي تتناسب مع سياق البرنامج الذي يعده.

وتعتبر المتابعة الدائمة لوسائل الإعلام المختلفة، والقراءة للكتب المختلفة، والدراسات التي تقوم بها مراكز البحوث والجامعات، روافد مهمة لخلق أفكار جيدة لأن الفكرة هي "رأس مال المعد".

2. تحديد الجمهور

لا بد للفكرة المختارة أن تهم الجمهور المستهدف وتثير انتباهه وتمس مشكلاته، وأن تناسب الفكرة موضوع البرنامج واهتمامات المعد، وأن تكون الفكرة أخلاقية، بمعنى أنها تحترم أخلاقيات المجتمع وقيمه وعاداته.

3. تحديد الغرض

يتراوح غرض البرنامج ما بين الإعلام -أي تقديم معلومات معينة لجمهور المشاهدين أو لفئة منهم، ويتضح ذلك أكثر من خلال النشرات والبرامج الإخبارية- والتثقيف كالبرامج السياسية أو الدينية أو الاجتماعية، أو الترفيه كالبرامج الرياضية وبرامج المنوعات، أو التوجيه والتعليم كالبرامج الصحية أو الزراعية

4. **البحث العلمي أو جمع المادة العلمية**

مرحلة البحث العلمي أو جمع المعلومات، وتبدأ هذه المرحلة بعد الاستقرار على الموضوع أو فكرته الأساسية بشكل عام وتحديد الهدف منه، وهي قد تمتد حتى المراحل الأخيرة لتنفيذ البرنامج من خلال الكتب والمراجع والنشرات والصحف وشبكة المعلومات الدولية (الإنترنت).

5. **الاتصال والتنسيق**

وهي مرحلة الاتصال بالمصادر والتأكيد معهم على ميعاد التصوير، والتنسيق مع فريق العمل كالمخرج ومقدم البرنامج والتواجد في مكان التصوير لمتابعة سير العمل وفقا للطريقة المتفق عليها والسيناريو المكتوب.

ويتطلب التخطيط ايضا ملائمة اختيار الموسيقى والأغاني للموضوع والجمهور المستهدف، وكذلك الإعداد لجلسة تمهيدية قبل التسجيل (بروفة) بين مقدم البرنامج وضيوفه، لتحقيق الألفة بينهما والاتفاق على أهداف البرنامج ومدته، واختبار الأجهزة الفنية للوصول أخيراً إلى التسجيل الإذاعي أو التليفزيوني وفق التصور الموضوع.

6. **كتابة السيناريو**

جرت العادة أن يكتب السيناريو الكامل أو شبه الكامل في شكل عمودين تنقسم الصفحة إلى قسمين أو عمودين على النحو التالي:

- القسم الأول: يكون على يمين الصفحة، ويشمل ثلث المساحة فقط، ويخصص للصورة أو المرئيات؛ ويشتمل عادة على العناصر التالية: المناظر والديكورات، الأشخاص وسائر الكائنات الحية، الاكسسورات، شرح ما يجري من أحداث وحركة، المادة الفيلمية، الشرائح، اللوحات، كافة وسائل الاتصال المرئية.
- القسم الثاني: يقع على يسار الصفحة، ويشغل المساحة المتبقية وحتى ثلثي الصفحة، ويخصص للصوتيات كالحوار والتعليق والمؤثرات الصوتية والموسيقى الصوتية.

ويمكن تخليص مراحل إعداد البرامج التلفزيونية والإذاعية بمجموعة من الأسئلة، التي تساعد على إعداد البرنامج بشكل أفضل وأدق، وإيصال الفكرة المرجوة منه للمشاهد او المستمع بشكل أوضح، وهي:

- ما هو الهدف من المادة المعدة أو البرنامج؟
- من هي الشريحة أو الشرائح المستهدفة؟
- ما هي العوامل المساعدة المطلوبة؟
- كم مدة المادة أو الحلقة وكم عدد الحلقات؟
- في أي ساعة من ساعات اليوم يتم البث والإعادة؟
- ما هي المعلومات المراد إيصالها من خلال المادة وكيف يتم توفيرها؟
- ما هي المحاذير التي تنتهجها الحلقة وكيف يتم تجنبها وتجنيب المشاهد لها؟
- من هو المخرج الذي يتولى الإخراج وما هي طريقته؟؟؟
- ما هي المصادر والمراجع المطلوبة وهل هي متيسرة وأين وكيف؟؟؟
- هل يوجد معدين مساعدين ومن هم؟؟؟
- ما هي الفترة الزمنية الممنوحة للمعد حتى تاريخ تسليم المادة؟؟؟
- الشروع في كتابة السيناريو (النص الإذاعي والتلفزيوني)

الإخراج

عملية إبداعية علمية فنية متكاملة تقتضي التعاون والتفاهم بين المنتج والمخرج، وتعتمد على قواعد وضوابط تتلخص في القدرة على خلق اتصال ناجح بين عناصر أفراد طواقم العمل من منتجين وشخصيات قيادية وفريق عمل، ومعدات وأجهزة فنية من ميكروفونات وكاميرات وعواكس وإضاءة ورسوم وديكور وموسيقى ومؤثرات وأزياء وإكسسوارات و أماكن تصوير....الخ، بحيث يتم الإعداد لذلك إعدادا شاملا وواضحا.

من هو المخرج

المخرج كمفهوم عام هو ذلك الفنان الذي يقرأ النص بتعمق ويصور أحداثه على مسرح مخيلتـه، ثم يجسدها بكل ما يمتلك من أدوات وتقنيات بواسطة الممثلين.

أما التعريف الجوهري فهو ذلك الفنان الذي يستطيع أن ينظر إلى الحياة نظرة عميقة فيحللـها تحليلا دقيقا ويفسر ظواهرها الطبيعية والسياسية والاجتماعيـة و الاقتـصادية، بالإضـافة إلى تمتعـه بثقافـة عامه واسعة واختصاص فني عال وتذوق جمالي رفيع.

فالمخرج هو قائد الإنتاج وهو الذي يحـدد طريقـه الإبـداعي، وهـو العقـل المفكـر والمـدبر والمسؤول الأول والأخير عن نجاح أو فـشل العمـل بكـل مقوماتـه وعـن أداء الممثلـين، وعـن تفاعـل الجمهور مع الأحداث من البداية حتى النهاية، وهو المسؤول عن الإجابة عن كل الأسئلة التي تطـرح حول الإنتاج.

صفات ومؤهلات المخرج

هناك على الأغلب صفة واحده تجمع كل المخرجين المتميـزين، حـب العمـل، فـالمخرج لـه صـفات ومؤهلات وشروط لابد من توافرها ليحدث التطابق والتماثل مـع المهـمات والواجبـات الملقـاة عـلى عاتقـه وتتناسب مع تطلعاته وآماله، يمكن انجاز ذلك في ما يلي:

1. امتلاك القدرة التعليمية، والقدرة على النفاذ إلى أعماق النفس
2. امتلاك الموهبة والذكاء وإرادة صبورة
3. يتمتع بصحة حديديه وأعصاب فولاذيه وتفاؤل دائم
4. القدرة على التعامل مع مختلف أنواع الناس بدءا مـن المـشاركة في المـشهد الجماهـير وانتهـاء بمدير الإستوديو
5. يمتلك الكفاءة والقدرة على المران وترتيب وتنظيم العمل فنيا وإداريا وماليا

6. التمتـع بمهـارة القيـادة والـتفهم والاسـتقطاب و الجـذب وحـسن الحـديث والمجاملـة والتوجيه

7. القـدرة عـلى تحمـل المـسؤولية وتبعـات العمـل سـلبا وإيجابـا والقـدرة عـلى المعالجـة والمتابعة

8. القدرة على الإبداع والابتكار والتجديد والتجريب

9. يتمتع بخيال خصب وشعور وإحساس مرهف

10. يتمتع بسمات الإدراك ويميز الأصوات وتطويعها بالتـدريب والتقليـد وفـق القواعـد والأصـول والدلالات

11. الإلمام بالإمكانات الفنية والتقنيات وأدواتها، وعناصرها داخل الإسـتوديو، وخارجـه، ومميزاتـه وحاجاته وان تكون لديه القدرة على استخدامها في مواضعها

12. أن يتمتع بقدرات معرفية وثقافيـة عامـه في مختلـف جوانـب الحيـاة الـسياسية والاجتماعيـة والثقافية والمعارف العامة

13. الإلمام بالسياسة العامة لوسائل الإعلام وقوانينها و أنظمتهـا والتـشريعات الفنيـة لهـا والمهنيـة وعلاقاتها الأخرى إقليميا ودوليا

14. يتحلى بروح التعاون مع الفنانين والمشاركين وطواقم الإنتاج

مهام وواجبات المخرج

إن عمل المخرج هو عمل مهم ويقع في أعلى درجات التخصص المعـاصر في مجـال الفـن، فـإذا كـان الممثـل يقـف مـابين المتفـرج والمؤلـف، باعتبـاره مـترجما لفكـرة المؤلـف إلى لغـة الفعل المسرحي أو السينمائي أو التلفزيوني أو الإذاعي، فإن المخرج يقـف بـين الممثـل والمؤلـف الأصلي.

وهكذا فإن المخرج هو مترجم للمترجمين، فهو أول من يفسر العمل الفني، وينقل تفـسيره ورؤيتـه لما كتبه المؤلف، إلى كل مجموعه من المنفذين.

فبعد إن ينتهي الكاتب من مهمته الأساسية وهي كتابه النص يتم تسليمه إلى المخرج، ومن هنا تبدأ مهام المخرج ويمكن انجاز ذلك فيما يلي: -

1- قراءة النص، حيث تعتبر من أهم المراحل وأخطرها في مسيرة المخرج الفنية فهي نقطة الانطلاق، فالمخرج الناجح سيعيد قراءة النص مرارا ويتعمق فيه أكثر لكي يكوّن رؤية واضحة، ويستطيع من خلال ذلك استنباط ما بين السطور.

2- تدوين كل ما يخطر على البال من ملاحظات وأفكار تغني النص، أ، تساؤلات حوله أو حلول يمكن الاستفادة منها.

3- تحديد الهدف الأعلى والأسمى للعمل مع تحديد الأهداف الصغرى التي جميعها تصب في خدمة الهدف الأساسي للعمل.

4- يعني ذلك أن المخرج يأخذ بعين الاعتبار نوع العمل الذي سيتم إنتاجه سواء كان برامج أو أفلام أو مسلسل أو سلسلة أو إنتاج وثائقي.... الخ، لهذا لابد من الدقة في تحديد المهمات و الأهداف والأهداف و الأدوار والجمهور المستهدف والأساليب والأشكال التي يُقدم بها العمل.

5- تقسيم النص إلى محاور أو مشاهد أو حلقات حسب نوع العمل وذلك حتى يسهل إنتاجه.

6- تحديد الأدوار والشخصيات المشاركة في الإنتاج من فنانين وفنيين وإداريين ومنتجين وغيرهم.

7- قراءة النص وإسناد الأدوار للشخصيات المشاركة وتحليلها.

8- يصنع المخرج خطه تنفيذية للإنتاج وهي سلاحه في نضاله لتجسيد رؤيته الفنية.

9- يقوم المخرج بوضع برنامج زمني عليه أن يخطط أعماله بحيث تتوافق ومتطلبات التنفيذ.

10- يعطي المخرج تعليماته لكل المشاركين في العمل من (رسام ومصور والتفاهم

مع مهندس الصوت و الإضاءة والموسيقى والديكور والأزياء والمؤثرات.....الخ).

11- التدريب الشامل وهو المعروف بالبروفة النهائية التي يتواصل فيها العمل دون انقطاع إلا عند اللزوم، أما بخصوص لأذاعه فسيكون لنا تفاهم حول ذلك في كيفية الإخراج والتدريب على الفنيات والتقنيات الإذاعية الطاقم المشترك.

12- التعليم... عليه أن يتعلم طوال الوقت، وعليه أن يخطو جنبا إلى جنب مع الفن النامي باستمرار، وعليه أن يسير قدما إلى الأمام.

13- إعداد السيناريو التنفيذي للتصوير بدءا باللقطة والمشهد انتهاء بالعمل.

14- عملية المونتاج، ربط مآتم تصويره وفق النص من وجهه المنظور الفني للمخرج.

15- بذلك تتم مراحل الأعداد والإنتاج والتنفيذ ليصبح العمل جاهزا للبث أو العرض.

الأساليب الفنية المستخدمة في الإذاعة والتلفزيون

- **القطع cut**

يستخدم القطع غالبا في الحالات الآتية: -

1- الانتقال من كاميرا إلى أخرى أثناء استمرار الحدث.

2- الانتقال من مشهد إلى آخر.

- **المزج Mixer Dissolve**

يستخدم عادة للدلالة على الآتي: -

1- الدلالة على انقضاء فترة زمنية.

2- الانتقال بين مشهدين بينهما بعد زمني

3- الانتقال من عنوان إلى آخر

- التلاشي والظهور fade in and out: -

يستخدم التلاشي والظهور في:

1- تلاشي الصورة تدريجيا حتى تختفي تماما هو fade out

2- ظهور الصورة تدريجيا بادئة من اللون الأسود إلى أن تتضح معالم الصورة تدريجيا هو fade in ويستخدم للدلالة على انقضاء فترة زمنية طويلة

وتتمتع هذه المصطلحات باحترام دولي كما تحظى وتفهم الجمهور المشاهدين وهي تشكل أداة فعالة للمخرج.

اللقطات shots

اللقطة: تبدأ اللقطة عند الضغط على التسجيل وتنتهي بالضغط مرة أخرى عليه لإنهاء التسجيل.

المشهد: مجموعة لقطات متتابعة تدور في زمن معين ومكان محدد بذاته، ومن مجموعة المشاهد يتكون العمل الدرامي.

وتعرف اللقطات التلفزيونية بكمية المادة الداخلة ضمن إطار الشاشة، غير أنه في الممارسة الفعلية هناك اختلاف كبير في تسمية اللقطات فيما يعتبر لقطة متوسطة Medium Shot من قبل أحد المخرجين قد يعتبر لقطة طويلة long shot من قبل آخر، على أن تحديد اللقطات عموما يتم على أساس ما يظهر في اللقطة من الجسم الإنساني.

وبناء على ذلك، هناك عناصر يجب أن يحددها المخرج قبل تصوير كل لقطة:

1. حجم الشيء المراد تصويره
2. زاوية الكاميرا بالنسبة للشيء المراد تصويره
3. زاوية الشيء المراد تصويره بالنسبة للكاميرا

وبالتلاعب بهذه العناصر يستطيع المخرج أن يحوّل انتباه المتفرج من الحركة داخل اللقطة إلى الحركة داخل اللقطة التالية لها، وهو ما يزيد أو يقلل من الدراما، كما يؤثر على الجو العام وعلى الأسلوب، وبالتالي على اللقطة المصورة نفسها.

أنواع اللقطات

أنواع اللقطات الأساسية ثلاثة:

1. اللقطة القريبة
2. اللقطة المتوسطة
3. اللقطة البعيدة

وفي ما يلي توضيح لهذه اللقطات واستخداماتها والهدف من استخدامها:

1. **اللقطة القريبة:** **close up (CU)**

هي التي تصور شخصا من أكتافه حتى أعلى رأسه.

ويتفرع عنها ما يلي:

- اللقطة القريبة جدا (very close up (VCU: هي التي تصور جزءا تفصيليا من اللقطة القريبة.
- اللقطة متناهية القرب (extreme close up (ECU: هي التي تصور جزءا صغيرا جدا من الشيء المصور قد تصل إلى مجرد عين.
- الغرض والهدف من اللقطات القريبة:

-1 تلفت النظر إلى الأشياء محدده في الكادر

-2 التأكيد على أشياء معينه

-3 تظهر رد الفعل وتعبيرات الوجه

-4 توضيح تفاصيل الأشياء

-5 تعتبر من أقوى الأدوات في يد المخرج.

2. اللقطة المتوسطة: - (Medium shot (MS

هي التي تصور شخصا من صدره حتى أعلى رأسه ويتفرع عنها الأتي: -

- اللقطة المتوسطة القريبة: - (Medium close shot (MCS: وهي التي تصور شخصا من صدره حتى أعلى رأسه.
- الغرض والهدف من اللقطات المتوسطة:

1- التعرف على إشارات وحركات الجسم كالأرجل والأيدي

2- التوسط للانتقال مابين اللقطات والقريبة و اللقطات الكبيرة

3. **اللقطة البعيدة: - Extreme long shot (ELS)**

هي التي تحتوي أكثر كم من المعلومات يمكن أن تصل إلى المتفرج (لقطة المكان)، وتفرع عنها الأتي: -

- **اللقطة العامة: - Very long shot (VLS)**

تستعمل أحيانا كلقطة تأسيسية Establishing shot في بداية مشهد ما، لتوضيح المكان الذي يتم تصويره، ووضع كل ممثل داخله، لعدم أرباك المتفرج في معرفة مكان كليهما في بقية لقطات المشهد (لقطة المكان والأشخاص).

- **اللقطة الكبيرة: - long shot (LS)**

وهي اللقطة التي تحتوي صورة شخص بكامل هيئته، من أخمص قدمه إلى أعلى رأسه، مع جزء كبير من المكان الذي حوله (لقطة أشخاص).

- **اللقطة المتوسطة الكبيرة: - Medium long shot (MLS)**

وهي اللقطة التي تصور شخصا من ركبته حتى أعلى رأسه، وأحيانا ما تسمى اللقطة الأمريكية American shot (AS).

- **الهدف والغرض من اللقطة البعيدة:**

1- تعرفنا بموقع الحدث والجو العام للمكان

2- تمكننا من متابعة الحركة داخل الكادر

3- تعرفنا العلاقات بين الأشياء

4- تستعمل في استعراض الديكور

5- تحديد أماكن الشخصيات التي يتم تصويرها فيه

6- يمكن أن تستعمل في صرف انتباه المتفرج عن هذا الشيء

7- الإحساس بعزلة الشخصية المراد تصويرها

- **سلبيات اللقطة البعيدة:**

1. الشيء المصور في اللقطة البعيدة يظهر صغير الحجم
2. الإحساس بعزلة الشخصية المراد تصويرها
3. تضعف من سيطرة المخرج على توجيه انتباه المتفرج، وتقلل من تأثير الحركة عليه.
4. يتجنب المخرج استعمال هـذا الحجـم، عنـدما يكـون المطلـوب توصـيل تفاصـيل في الكـادر الى المتفرج

وهناك أنواع أخرى من اللقطات هي:

1. **اللقطة المصاحبة**

يتم تصوير هذه اللقطـة بوضـع الكـاميرا والمـصور ومـساعده فـوق عربـة متحركـة تتـابع حركـة الموضوع الذي يجري تصويره وتقوم الكاميرا بالتصوير طوال وقت الحركة دون توقف.

2. **اللقطة الاعتراضية**

لقطة كبيرة أو متوسطة تملأ الشاشة وتعترض السياق، توضع بين لقطتين لتوضح شـيئا عـن قـرب، مثل فقرة هامه في خطاب أو بطاقة على باقة زهور، أو مانشيت في جريـدة، أو اسـم كتـاب، أو غيرهـا مـن اللقطات التوضيحية التي لا يظهر فيها أحد مـن الممثلـين أو الممـثلات، وهـي تفيـد في الإيـضاح أو لتغطيـة عيوب الترابط.

3. **اللقطة فوق الكتف**

تؤخذ هذه اللقطة من خلف كتف الممثل حيث يظهر بالـصورة (الكـادر) كتفـه وطـرف مـؤخرة رأسه من الخلف مع ظهور وجه الممثل المقابل والذي يتحدث إليه هذا الممثـل، وفي هـذه اللقطـات يجـب أن لا ندع رأس شخص ما يغطي جزء من وجه شخص آخر مقابـل لـه، ويتحـدث معـه وتـستخدم بكـثرة في المقابلات واللقاءات.

وصف اللقطة

يتم وصف اللقطة التي تحتوي على أشخاص بعدد الأشخاص في اللقطة:

1.لقطة فرديه Single shot

2.لقطة ثنائيه Two shot

3.لقطة ثلاثية Three shot

4.اللقطة الجماعية Group shot وتظهر مجموعة من الأشخاص في أطار واحد

ويمكن تطبيق التصنيف السابق لأحجام اللقطات على كافة الأشياء التي يمكن تصويرها دون النظر إلى اعتبار ما نصوره إن كان ينتمي إلى الجسم البشري أو غيره.

وقد رأى البعض أن يقوم بتصنيف أحجام اللقطات على أساس التشريح الدقيق لهيكل الإنسان الخارجي، وفي هذا التصنيف يتم تعريف كل لقطة وفقا لما تظهره من جسم الإنسان وعلى أصبحت أحجام اللقطات طبقا لهذا التصنيف على النحو الأتي:

1- لقطة الوجه Face Shot

2- لقطة الرأس Head Shot

3- لقطة الصدر Bust Shot

4- لقطة الوسط Waist shot

5- لقطة الفخذ Thigh shot

6- لقطة الركبة Knee shot

7- لقطة الشكل الكلي Full figure shot

زوايا التصوير

- **تعريف زاوية التصوير:**

هي الزاوية المقابلة لعدسة الكاميرا وتشمل المساحة التي تدخل في حدود الكادر من الموضوع المصور، ويجب على المخرج أن لا يتعدى الخط الوهمي للتصوير الذي يقع ما بين الكاميرا و الجسم المراد تصويره.

- **أهمية زوايا التصوير:**

1. تعطي المشاهد مزايا عديدة ونقاط رؤية متنوعة
2. تنتج منظورا متميزا؛ فارتفاع الكاميرا أو انخفاضها أو حركتها لها تأثير درامي مميز
3. تساعد المخرج على تحديد وضع الممثل أو الموضوع المراد تصويره داخل الكادر
4. تؤثر على كيفية إدراك المتفرج لهذا الموضوع

- **أنواع الزوايا:**

1.الزاوية العادية بمستوى النظر Normal angle

تعريفها: هي وضع الكاميرا في مستوى عين الموضوع تقريبا

- **الغرض والهدف منها: -**

1- تستخدم للتعبير عن الواقع دون إضافة أي دلالات على الصورة

2- تستخدم في المقابلات وليس لها أي اثر درامي

3- يجب أن يكون ارتفاع وضع الكاميرا مناسبا ومريحا، أي أن هذا يتوقف على المدى الذي نصور فيه الموضوع، أي في نفس مستوى النظر مهما ارتفع أو قل

2. **الزاوية المنخفضة Low angle**

تعريفها: هي وضع الكاميرا تحت مستوى العينين أي أسفل الشخص ولهذا فان الكاميرا تصور لأعلى في اتجاه الموضوع

- **الغرض و الأهداف: -**

1- تعطي إحساسا للمشاهد بزيادة حجم الموضوع

2- تعطي إحساسا بالعظمة وتظهر الشخص أكثر طولا وقوة

3- تستخدم في تصوير الإعلانات التجارية لتكبير الأحجام

4- تستخدم في الدعاية للمرشحين ورجال السياسة

3.الزاوية المرتفعة high angle

تعريفها: - هي وضع الكاميرا فوق مستوى العينين للشخص المُصَور ويكون الموضوع المُصَور منخفضا عن الكاميرا

- **الغرض والأهداف: -**

1- هذه الزاوية مفيدة جدا عندما ترغب أن يرى المشاهد نظرة عامة للمشهد

2- تصغير الحجم والمكانة حتى يبدو أقل من حجمه الطبيعي بهدف الإحساس بالوحدة وانهيار القوة وفقدان المنزلة والتحقير والتقزيم والظهور في موقف الضعيف

4. الزاوية المائلة canted angle

تعريفها: - هي إمالة وضع الكاميرا في الزاوية المطلوبة

- **الغرض والأهداف: -**

1- تستخدم في مواقف عدم الاتزان مثل السكارى والترنح

2- تتميز بالفاعلية والإثارة وعدم الاستقرار

3- تعطي إحساسا بالترقب وعدم الواقعية لدى المشاهد

5. زاوية عين الطائر Eye bird angle

تعريفها: - هي وضع الكاميرا من الأعلى في الجو

- **الغرض والأهداف: -**

تصوير المسابقات وتحديدا الرياضية كالسيارات

الصوت

إن تركيزنا في البداية على الجانب البصري من العمل الدرامي، لم يكن يعني إطلاقاً إهمال الجانب الصوتي، أو تراجع أهمية هذا الجانب فالعمل الدرامي التلفزيوني، لا يصبح ناجحاً إلا بتكامل شروط نجاحه، والصوت شرطٌ من هذه الشروط، ولكن يجب علينا الأخذ بعين الاعتبار بأن أي تحسين للصورة على حساب الصوت يمكن أن

يسيء إلى العمل ككل والعكس هو الصحيح أيضاً، وكما يقال واحد قليل واثنان كثير أي بمعنى أن نعطي كل شيء حقه.

وإذا كنا قد شاهدنا من قبل، مرحلة من مراحل تطور السينما، هي مرحلة السينما الصامتة، فمن غير المعقول اليوم ـ القبول بدراما تلفزيونية لم تستفد من كل تطور تقني وفني على صعيد الصوت.

إن أول شيء فعله دخول الصوت إلى السينما، بعد انتهاء مرحلة السينما الصامتة هو إتاحة المجال لاستخدام مؤثر جديد هو "الصمت".

فالصمت لا يمكن أن يتضمن قيمة إيجابية في مسرحية إذاعية مثلاً، لأنها تتألف من كلام فقط، ولا في فيلم صامت لأنه لا يحتوي على أي كلام، وفي المسرح لا يمكن لمؤثر الصمت أن يطول أو يستعرض فترة زمنية كما في السينما، والتلفزيون فبإمكان مؤثر الصمت هنا أن يصبح حيوياً، ومتنوعاً إلي درجة فائقة، ويمكن لنظرة صامتة أن تحكي مجلدات.

ويتألف الصوت في العمل الدرامي من:

1- الحوار بين الشخصيات
2- الصوت الداخلي
3- صوت الحركة في المشهد
4- الأصوات المحيطة في الطبيعة
5- المؤثرات الصوتية ومن بينها الموسيقى التصويرية

إن تنسيق هذه الأنواع من الأصّوات، في جملة العمل الدرامي يُلقي على طاقم العمل بمجمله مسؤولية كبيرة ينبغي حملها بثقة، ومما لاشك فيه أن الأصوات تدخل تماماً في اختصاص فنانين آخرين بالذات من جمهور التنفيذ مثل المخرج والمونتير ومؤلف الموسيقى وقسم الصوت بالأستوديو، وعلى مهندس الصوت أن يوزع هذه المسؤولية أو ينبه إليها، لأنه القاسم المشترك بين الجميع في تحملها.

المؤثرات الصوتية

يقول كراكاور في كتابه عن طبيعة الفيلم السينمائي " إن الحياة تمتلئ بالأصوات.... " ولأن الدراما التلفزيونية مثلها مثل المسرح والسينما صورة عن هذه الحياة، فإن البناء الدرامي يحتاج إلى تلك الأصوات التي تفرزها الحياة، نستطيع أن نقول عنها بصفة عامة، أنها صوت الطبيعة أو لفتها المسموعة، بما فيها من جماد أو أشياء ثابتة أو متحركة، وأصوات الحيوانات والطيور، والأصوات الإنسانية التي لا تتبين كلماتها، ولذلك فهناك من يحلو له أن يسميها " الأصوات الطبيعية "، ولكن هذه التسمية قد تكون مضللة، لأننا في حقيقة الأمر لا نستخدم أصواتاً طبيعية على علاتها كما قد يتبادر إلي الذهن.

إن كل شيء في العمل الدرامي مختار ومنظم بطريقة خاصة، فنحن مثلاً عندما نسمع في أحد الأعمال صوت حركة المرور في طريق ما، فإننا نفترض على أيسر الأمور أن تسجيله من الطبيعة مباشرة باستعمال الميكروفون، ولكن علينا أن نلاحظ بأن الميكروفون قد وضع عند التسجيل في مكان معين، ولو وضع في مكان آخر لكان العطاء مختلفاً، وإذا تم تسجيله من الطبيعة في موعد آخر لكان العطاء مختلفاً، وكذلك بالنسبة لاختيار اليوم.... وهكذا.... بل إنه تجري بعض الإجراءات الفنية للتحكم في نوعية الصوت، وقد نضيف إليه صوتاً أخر معه آلة تنبيه من خاص، للحصول على التأثير المطلوب.

أي أننا في النهاية لا نخضع للظروف أو عشوائية التسجيل ولكننا نختار وننظم وصولاً إلي صوت له طبيعة خاصة، يحمل الإيحاء بالواقع في نفس الوقت، فالأصوات إذن يتم التعامل معها للوصول إلي تأثير خاص، ومن ثم فمن الأنسب أن نسميها " مؤثرات صوتية ".

أقسام المؤثرات الصوتية

1. واقعي أو غير واقعي

إذا سقط رجل على الأرض وسمعنا الصوت المعتاد فهو صوت (واقعي)، أما إذا سمعنا بدلاً من ذلك صوت انهيار العمارات فهو صوت (غير واقعي).

2. متوافق أو مضاد

ينفخ الحكم في صفارته ونسمع صوتها فهو صوت متوافق أو مواز لصوته وهو ينفخ فيها، أما إذا سمعنا بدلاً من ذلك صوت صفارة إنذار أو سرينة سيارة حريق فهو صوت غير متوافق أو صوت متباين، أو طفلة تجري ونسمع وقع خطواتها الرقيق، فهو صوت متوافق، وإذا سمعنا صوت حوافر حصان فهو صوت متباين أو مضاد وهكذا.

3. متزامن أو غير متزامن

ومعني التزامن أن نرى الصورة ونسمع ما فيها من أصوات في نفس الوقت، أما أن نرى صورة ونسمع صوتاً آخر، فهو صوت غير متزامن، فمثلاً نرى البحر ونسمع صوت الأمواج، فهو متزامن، ولكن أن تكون داخل حجرة دون أن ترى البحر ولكن نسمع صوت الأمواج فهو صوت غير متزامن.

ويمكن أن تتواكب الأصوات مع بعضها، أو يتم التنويع في طرق استخدامها المذكورة أو طريقة تسجيلها وإنتاجها، كما يمكن إلغاؤها عن عمد في بعض المواقف، أو المبالغة في شدتها. وعلى الجملة، فالمؤثرات الصوتية تعطي مجالاً رحباً للتعبير، فوق ما تعطيه من لمسة الحياة والحيوية، ولا ننسي أهميتها باعتبارها لغة عالية ليفهمها الناس جميعاً.

فوائد المؤثرات الصوتية

1. تحديد المكان

نرى عن قريب رجلاً على بعد، ونسمع أثناء ذلك أصوات المطار المعتادة مع صوت إقلاع طائرة أو هبوطها، فنفهم أنه في المطار، فإذا سمعنا أصوات المقهى المعتادة لعب الطاولة مثلاً نفهم أنه يجلس في مقهى.

نرى فتاة ترتب فراشها ونسمع أًصوات بعض المواشي، فنفهم أنها في الريف، فإذا سمعنا أصواتاً كثيرة لأطفال يلعبون فقد نفهم أنها تسكن بجوار مدرسة أطفال.

2. تحديد الزمان

نعود إلى الفتاة في فراشها وهي نائمة ونسمع نقيق الضفادع وصوت صرصار الغيط من بعيد، نفهم أننا في الليل فإذا سمعنا بالإضافة إلي ذلك، ثلاث دقات من الساعة فنحن في الثالثة صباحاً، وإذا سمعنا بدلاً من ذلك صوت عصافير مرحة فنعرف أنه قد أشرق النهار.

3. مرور الوقت

في مثال سابق، نرى الفتاة النائمة ونسمع نقيق الضفادع مع صرصار الغيط، ثم تمزج الأصوات إلي صوت العصافير، فنعرف أن الوقت قد مر من الليل إلي الشروق.

4. تقوية التأثير وإضفاء المزاج النفسي

- إعطاء صدي أو ترداد لصوت وقع الأقدام في منزل مهجور لتعميق الرهبة، وعمل صرير للأبواب لنفس الغرض.
- ينظر الشاب المعتقل إلي الحنفية التي ينزل منها الماء نقطة نقطة، ويتزايد الصوت – ذاتياً – حتى يصبح كالمطارق، وهو من وسائل التعذيب المعروفة.

5. الأصوات الرمزية والمستعادة والأصوات الدالة

والمقصود بالأصوات الرمزية والمستعادة هنا هي الأصوات المألوفة لدى المشاهد، فإذا كانت من عالم الفيلم، فهي رمزية وصوتها يدل على مصدره المعروف لديه، وإن كانت من خارج عالمه أو مجاله، فهي مستعارة وصوتها لا يدل على مصدره، ولكنه مستعار لما يراه معها.

مثال: (إذا سمع صوت سرينه، فهو يعلم أنها ترمز إلي سيارة بوليس أو حريق أو إسعاف تمر بالمكان، وإذا رأينا رجلاً يدخل بقوة إلى مكان ما وسمعنا معه صوت زئير أسد فهو استعارة لأننا استعرنا الصوت من خارج مسرح الأحداث)، وهنا فإن الصوت لا يدل على أسد ولكن على قوة الرجل وشجاعته، فكان الرجل هو الأسد.

أما الأصوات الدالة فهي التي تتولد دلالتها من العمل نفسه بتكرارها أولاً حتى تكتسب الدلالة الصحيحة.

والرمز في العادة لا يعبر عن نفسه، ولكن شيء أخر أكبر منه في الأغلب، فالسرينة لا تعبر عن نفسها ولكن عن سيارة ما مما ذكرناه وليس عن سيارة نفسها.

أما الصوت الدال فهو يختص بالعمل ودلالته خاصة، فمثلاً إذا وجدنا شخصية تصفر بفمها بطريقة معينة وتكرر ذلك منها فقد أصبح الصفير صوتاً دالاً على هذه الشخصية بعينها، وكذلك الحال إذا كانت تدق جرس الباب بطريقة معينة وهذا صوت دال موضوعي.

6. **الإيجاز للتركيز أو التذكر**

ويأتي هنا بإيجاز الحذف، وهو في العادة يقدم ذاتياً، أي من خلال إحدى الشخصيات، وفيه تحذف الأصوات الواقعية المصاحبة ويبقي صوت واحد هو الذي يهم الشخصية سماعه، والصوت الباقي قد يكون من الحوار أو من المؤثرات الصوتية.

فمثلاً: (تسير فتاة على الشاطئ ونسمع صوت البحر وأصوات الرواد ثم يبدو وكأن المكان يثير ذكرياتها والكاميرا مركزة عليها، حيث تختفي أصوات المكان ويحل محلها أصوات (أو حوار) من الماضي فإذا انتهت هذه الأصوات وعدنا إلي سماع أصوات المكان فإننا نفهم أنها تعود من ذكرياتها إلي الحاضر).

الموسيقى

من أنواع الموسيقى:

1. **الموسيقي الواقعية**

ونعني بها الموسيقي أو الغناء الذي يأتي من داخل العمل نفسه، كأن نري شخصية تعزف على آلة موسيقية وأخرى تغني، أو نرى فرقة الموسيقي والأغاني في إحدى الحفلات، أو يدير أحدهم جهاز الراديو والتلفزيون، نسمع أو نرى ونسمع من خلاله شيئاً من الموسيقي أو الغناء... وهكذا.

وبالطبع، فإن الموسيقي الواقعية تخضع للسياق ومتطلباته الدرامية والجمالية، كما أنها تتسم بالواقعية فعلاً بتواجدها في نطاق الأحداث أمام أعيننا.

وقد اعتبرناها واقعية مع شيء من التجاوز، لأنها من المواصفات الفنية التي يقبلها المشاهد، أن تأخذ فتاة في الغناء والعزف على آلة موسيقية، ومع ذلك نسمع آلات أخرى تصاحبها لإثراء الغناء أو العزف، مع أن هذه الآلات غير موجودة في الواقع المرئي، وكذلك الحال في الأفلام الاستعراضية، فإنه من الممكن أن نرى أحدهم يرقص في منزله أو في الطريق أو أي مكان آخر، ومع ذلك نسمع موسيقي تصاحب الرقصة، دون وجود مصدر واقعي لها أمامنا ونعتبرها أيضاً موسيقي واقعية.

- وظائف الموسيقي الواقعية
- إضفاء الجو المناسب أو المزاج المناسب
- إعطاء اللمسة الواقعية
- التأثير الإيجابي على شخصية أو أكثر، ومن ثم يتأثر الفعل بها
- التعبير عن الانفعال والأزمة والتدبر
- أشكال الموسيقي الواقعية

- أن تأتي كعلامة أو مصاحبة أو عابرة، مثل صغير الشرير، وهذه الموسيقي تقترب كثيراً من المؤثرات الصوتية إذ أن دلالتها تأتي من مجرد تواجدها كصوت، لا من طبيعة أنغامها أو معاني كلماتها.
- أن تلعب طبيعة أنغامها وبنائها الموسيقي أو كلماتها دوراً في الأحداث، ومن ثم يتحتم الاستماع إليها جيد واستيعابها من المشاهد كجزء لا يتجزأ من الحدث، مثل عزف موسيقي معينة يطلبها البطل من الفرقة الموسيقية.
- أن تكون الموسيقي في صلب العمل ومحوره الرئيسي، مثل الأعمال الغنائية والاستعراضية الزاخرة بالغناء والموسيقي.

ونحب أن ننوه بأن الموسيقي مع الصورة تعطي تأثيراً مختلفاً مجرد الاستماع إليها،

فالـصورة تفـرض وجودهـا دائمـاً كـما أن سـياق الحبكـة يـؤثر عـلى الاسـتماع مهـما قـل شـأن المـادة القصصية.

2. **الموسيقي التصويرية**

وهي الموسيقي المضافة إلي العمل من خارجه إذ أنـه لا يوجـد لهـا مـصدر في مجالـه أو مـسرح أحداثه، وبالرغم من ذلك فهي تعتبر عنصراً من أهم عناصره، واستخدامها فيه هو القاعـدة، والاسـتثناء هـو عدم استخدامها اكتفاء بالموسيقي المباشرة أو بالمؤثرات الصوتية.

إذن فالموسيقي المـصاحبة لـدراما الـشاشة هـي موسـيقي ارتباطيـة بالـضرورة، وطالمـا أننـا نستخدم موسيقي ارتباطية أي ذات معنى معين، وأنهـا تـزداد ارتباطـاً وتحديـداً للمعنـي بمـصاحبتها للصورة، أو تسفر عن معني جديد بمركـب الـصورة والـصوت، إذن فهـي تـسهم إيجابيـاً في معطيـات دراما الشاشة.

وظائف الموسيقى التصويرية

1. **وصف المكان**

ولنفرض أننا نرى لأول مرة مع الشخصية مكاناً خلوياً جميلاً أو منزلاً مهجوراً يوحي بالرهبة، فـإن الموسيقي يمكنها مع الصورة والمؤثرات الصوتية أن تعطي الوصف الصحيح بما لا تستطيع الكلمات أن تعـبر عنه، ولذلك فإن يحسن في هذه الحالة أن يكتفي الكاتب بتعبير الوجـه وأن يـستغني عـن الحـوار حتـى لا يعطل تدفق الموسيقي والمؤثرات الصوتية.

2. **الإرهاص بأحداث قادمة**

فمثلاً: (إذا كنا نعلم أن الشخصية مطاردة من آخرين، وهي تدخل أحد الأماكن التي يحتمـل أن يصل إليها مطاردوها، ونـسمع عندئـذ موسـيقي تـرهص بالـشر، فـسوف يحـدث التوقـع عنـد المـشاهد في الطريق الصحيح)

3. **تأكيد الانفعال**

فمــثلاً: (إذا كانــت هنــاك مناقــشة حاميــة بــين شخــصين وهــما عــلى انفعــال واضــح،

والحوار يتسم بالأهمية، والمشاهد يركز انتباهه، فلا داعي إطلاعاً للموسيقي، بل لا داعي لها ولأي صوت أو حركة تشتت الانتباه)

وفي المواقف الغرامية وما فيها من انفعال لا يخفي على أحد فيجب أيضاً استخدام الموسيقي بحذر حتى لا تفسد جمال المشهد.

4. تأكيد الفعل

وهو من الاستخدامات التقليدية للموسيقي، وخاصة مع المعارك والمطاردات فهي تساعد على رفع الإيقاع، ويستحسن أن تصمت الموسيقي عند اللحظات الحرجة من المعركة أو المطاردة، إذ أن صمتها يعطي إحساساً للمشاهد بأنه يصل إلي الأزمة الكبرى فيزداد اهتماماً وتركيزاً، فصمتها إذن قوة وعودتها بعد الصمت قوة جديدة.

5. إضفاء المزاج النفسي

الموسيقي هنا لا تعبر عن الشخصية في انفعالها، ولكنها تعطي طابعاً عاماً ينسجم مع العمل في مجموعة، وكأنها تستدعي من المشاهد مزاجاً خاصاً يستقبل العمل من خلاله، ويظهر هذا بوضوح في الموسيقي الافتتاحية التي تصاحب العناوين فتهيئ المشاهد لأسلوب استقبال العمل.

6. التعليق الصريح الصارخ

فمثلاً: (نرى رجلاً ضخم الجثة يتقدم بقوة توحي بشر عظيم، ونسمع معه موسيقي راقصة، وكأنها تعليق على الرجل بأنه طبل أجوف وأنه في حقيقته جبان)

7. التعبير عن فكر الشخصية أو اتجاهها

الصورة هنا لا توحي بما يدور في ذهن الشخصية أو توضح اتجاهها، وإلا تحولت إلي تأكيد الانفعال.

فمثلاً: (يمكن أن نرى شاباً يرتدي ملابسه ببعض السرعة، ونسمع عندئذ موسيقي عاطفية، فنفهم أنه يستعد للذهاب إلي موعد غرامي، أو موسيقي راقصة فكأنه على وشك الذهاب إلي مرقص، أو موسيقي جنائزية توحي بأنه ذاهب إلى العزاء.... وهكذا)

8. **الربط بين المشاهد**

كثيراً ما يكون الانتقال بين المشاهد غير مبرر بعلاقة السببية مثلاً، أو أن تكون هناك مشاهد غير متتابعة زمنياً وإن كان يربطها معني واحد مثل الاستعداد للحرب، أو توثق العلاقة بين شاب وفتاة بلقطات نراهما فيها معاً في أماكن متعددة دون اهتمام بعلاقة السببية أو التتابع الزمني.

9. **المعاونة على إصلاح الخلل في الإيقاع**

كثيراً ما يحس صانع الفيلم بوجود خلل في الإيقاع لا يتيسر له التغلب عليه، ويمكن للموسيقي عندئذ أن تصلح من الأمر، وفي هذه الحالة إن إسهام الموسيقي محدود والأفضل مراجعة العمل لإصلاح الخلل، أو التقليل منه بقدر الإمكان.

10. **التعبير عن الصراع الداخلي لدى الشخصيات المركبة**

هنا يمكن للموسيقي أن تزيدنا إحساساً به باستخدام الطباق في الموسيقي نفسها، فيعبر خطها اللحني الأول عن السمة الأولي والخط اللحني الثاني عن السمة المضادة، ويتراكب الخطان مع بعضهما البعض أو يعقب أحدهما الأخر، وهما يتأرجحان في علاقتهما بين الشدة والخفوت، والسرعة والبطء والسيادة الكمون والنصر والهزيمة... وهكذا، حسب ما هو مطلوب من الموقف وتطور الصراع.

11. **إظهار العودة إلى الوراء أو تذكر الشخصية أو التفكير في الأمل**

قد نكتفي بالموسيقي في هذه الحالة دون أن نلجأ إلي سماع حوار سابق وذلك عندما نرى إحدى الشخصيات وهي تسبح بأفكارها لاجترار موقف من الماضي.

12. **إعطاء العمق للمكان**

فمثلاً: (إذا كنا في بيت ريفي صغير، وأردنا أن نعطيه شيئاً من العمق، فمن المفروض أن نستمع معه إلي موسيقي معقدة التركيب، بتوزيعها الآلي الكبير، ومن فرقة موسيقية كاملة)

13. **الحلول محل الحوار أو المؤثرات الصوتية**

وهو من الاستخدامات الجيدة للموسيقي، وذلك عندما يصل الحوار إلى تحقيق

غرضه ولكن لابد من استمراره مع عدم وجود إضافة هامة، هنا تتصاعد الموسيقي أثناء الكلمات الأخيرة الهامة، ويزيد تصاعدياً في الشدة حتى تطغي على الحوار تماماً وكأنها تأكيد لردود الأفعال، ويمكن أن نسمع معها باقي الحوار خافتاً أو نلغيه تماماً ويمكن أن يحدث نفس الشيء مع المؤثرات الصوتية، وإن كان من الأفضل ألا نلغيها تماماً، ونتركها خافتة في الخلفية.

الفصل الثالث

العلاقة بين الإذاعة المرئية والعولمة

الفصل الثالث

العلاقة بين الإذاعة المرئية والعولمة

يتناول هذا الفصل موضوع العلاقة بين الإعلام المرئي (التلفزيون) والعولمة وتأثير هذه العلاقة على انتشار ظاهرة العولمة في مختلف الدول في العالم وخاصةً فيما يتعلق بالجدل القائم والآراء المختلفة لوجود العلاقة وشكل العلاقة بين الإعلام المرئي والعولمة ولعل دوافع الدراسة تكمن في عنصر الغرابة والاثارة التي تتميز بها العلاقة بين الأعلام المرئي والعولمة.

ان العلاقة بين الإعلام المرئي والعولمة كانت علاقة متواصلة ولكنها مخفيه، و حتى فى وقتنا الحاضر تسيير بوتيرة واحدة وطبيعية، بل شهدت تفاوت وتنوع في أشكال التواصل نظرا للتقدم الحاصل في العالم ونظرا للدور الذي لعبته السياسات المختلفة من قبل الدول المتقدمة من سياسات اقتصادية وثقافية مختلفة والتي أثرت على تركيبة وبنية المجتمعات النامية للعمل على نشر ظاهرة العولمة في مختلف دول العالم وما ترتب على ذلك فيما بعد من حالة التبعية والتقليد من قبل الكثير من الدول و المجتمعات النامية المصنفة ضمن دول المحيط إلى الدول المتقدمة (دول المركز).

بالاضافة الى وقوف دول المركز لنشر ظاهرة العولمة باعتبار ذلك من العوامل الخارجية فيوجد هنالك العديد من العوامل الأخرى الداخلية لدى دول المحيط تساعد في انتشار تلك الظاهرة (العولمة) وتقبلها دون رفض وهي العوامل النفسية والعوامل الاجتماعية والعوامل الثقافية والديمغرافية للمجتمعات والعلاقات بين الناس والسلوك عندهم.

كما أن حالة الصراع وعدم الاستقرار الثقافي والاجتماعي بين القديم والجديد والتي تؤدي في الأغلب الى انتصار الجديد مكان القديم أي انتصار القيم الجديدة مكان القيم القديمة. ان استمرار ذلك الصراع لفترة طويلة بعد ان كان ذلك يتم من خلال

الغزو الثقافي الذي يأتي من الدول المتقدمة (دول المركز) وتأثيرها على الدول الأخرى (دول المحيط) لنشر ظاهرة العولمة.

ان من أهم المؤثرات التي تعمل على ذلك التغيير بل وتعمل على الإسراع في ذلك التغيير بشكل عام هي وسائل الأعلام وخاصةً التلفزيون الذي يعتبر من وسائل الاتصال الجماهيرية في مختلف المجتمعات والدول فالتلفزيون أثر كبير في تربية أفراد المجتمع منذ نشأتهم أطفالا وحتى مرورهم بفترات الحياة المختلفة ولا بد من ذكر ان للتلفزيون الأثر الكبير في ترك الكثير من القيم والعادات والتقاليد والسلوك عند المواطنين في المجتمع.

والتلفزيون أيضاً يعتبر من الوسائل المهمة التي تكسب الناس الكثير من المعلومات التي يحتاج لها الإنسان في حياته، وايضاً يعتبر هذا الجهاز من وسائل التسلية والترفيه التي يستخدمها الناس.

ان التلفزيون يعتبر من أحدث ما توصل إليه العالم في مجال الاتصال الجماهيري، كما ان التلفزيون كجهاز يحتاج إلى العديد من الهوائيات لكي يظهر الكثير من البرامج والقنوات المختلفة لذلك فان تلك الوسائل تعمل على جلب الكثير من القنوات الأجنبية ببرامجها المختلفة والهامة، مما يؤدي إلى نشر ظاهرة العولمة بين مختلف الدول فى العالم. هذا وسيتم استعراض البحث من خلال ثلاثة فصول وهي:-

تأثير التلفزيون وأهميته على العولمة

أثبتت معظم الدراسات المتعلقة بموضوع العولمة على انه يوجد علاقة بين الإعلام وخاصة الاعلام المرئى والعولمة، ولكن هنالك اختلاف واضح حول تفسير كل منظر وباحث حول هذه العلاقة فهناك من يعتبر بأن الإعلام جزء من العولمة وهناك من يعتبر بأن الإعلام مجالا من مجالات العولمة وهنالك من يعتبر بأن الإعلام منفصل عن العولمة ولا دخل له بالعولمة وأيضاً هناك من يعتبر بأن الدول المتقدمة (دول المركز) الدول الرأسمالية هي القائمة على انتشار موضوع العولمة وذلك لمصلحتها حيث تقوم باستغلال

تلك الوسائل الإعلامية بهدف انتشار العولمة ونشرها في مختلف الدول وخاصةً الدول النامية حتى تبقى تابعة لها.

وهناك رأي آخر يرى بان الإعلام يؤثر على الجميع سواء كان في دول متقدمة ام دول متأخرة ولكن المتأثر من الناحية السلبية هي الدول النامية باعتبار ان دول المركز تستغل تلك الوسائل من اجل نشر العولمة لذلك تبقى تلك الدول أي الدول النامية على حالها دون أي تغيير يذكر حيث تبقى في حالة من التقليد للدول المتقدمة والتبعية لها وفقاً لما تراه في وسائل الإعلام المختلفة وخاصة الوسائل المرئية ومن أهمها التلفزيون لكونه له تأثير كبير على عقول وعواطف الناس، كما تبين ذلك في أحد الدراسات عن التلفزيون حيث جاء فيها: - ((يعتبر التلفزيون بحق من أقوى وسائل الإعلام التي ظهرت في القرن العشرين، ويتميز التلفزيون بمزايا عديدة يشارك فيها وسائل الإعلام وينفرد دونها بمزايا أخرى، حيث يقدم لمشاهديه المعارف والأفكار والخبرات في مشاهد متكاملة تعتمد على الصورة الحية المعبرة المقترنة بالصوت الدال على عمق المشاعر ومغزى الأحداث والوقائع))[1].

كما ويعتبر التلفزيون بتقنياته الحديثة من أهم وسائل الإعلام المؤثرة على الجماهير التي تلعب دورا كبيرا كونه مؤثرا وفعالا على الأفراد والمجتمعات لا سيما خلال الاعتماد على مزايا هذه الوسيلة وبالتحديد استخدامها للصورة حيث تملك أضعاف ما تملكه الكلمة كما إن التنوع في محطات البث والتنوع في نوعيات البرامج المختلفة التي تبثها تلك القنوات تشكل في حقيقة الأمر تعبيراً عن ثقافة المجتمع او الدولة او الجهة القائمة على تلك القناة وكما أنها موجه إلى العديد من المجتمعات والثقافات الأخرى فان تأثيرها (القنوات) على تلك الثقافات سيكون واضحاً في أحداث تغيير على الثقافة وكون الثقافة المحلية انعكاس للتركيبة والبنية الاجتماعية والاقتصادية في المجتمع فان التغيير في الثقافة سيولد تغيير في تلك البنية الاجتماعية.

(1) محمد معوض، المدخل الى فنون العمل التلفزيوني، القاهرة: دار الفكر العربي، د.ط،1992، ص 9.

ان ما يؤكد بـان التلفزيـون باعتبـاره مـن أهـم وسـائل الإعـلام و يعمـل تغيـيرا عـلى الثقافة والبنية الاجتماعية الدراسـة التـي جـاء فيهـا: ((يخاطـب التلفزيـون أعـدادا ضـخمة متباينة وغير متجانسة من حيث الثقافة والمـستوى التعليمـي، والأعـمار، والديانـة، والمكانـة الاجتماعيـة، والاقتـصادية، والجـنس، والإقامـة، والتوزيـع الجغـرافي، فـضلا عـن الخـصائص النفسية، والاجتماعية والتي لها دلالتها، والتي تؤثر على مدى الاستجابة للاتـصال التلفزيـوني مثـل الأنمـاط والقـيم الاجتماعيـة، ومـستوى تطلعـات واتجاهـات و سـلوكيات جماهـير المشاهدين المتنوعة))[1].

كما بينت الدراسة السابقة ان من الأهمية التي تكمن في قوة وتأثير التلفزيون على الناس انه يعمل على نشر المعرفة العلمية والإخبارية حالة حدوثها في أي مكان في العالم ((وإذا كـان التلفزيـون ينقل الصورة الحية حال حدوثها، فإنه ينقل الواقع ويشعر المشاهد بالفورية التي تزيد مـن واقعيتـه، وتزيد من قوة تأثره، فهو يقدم لنا الأحداث حال وقوعها، وفي نفس زمـن حـدوثها، وبطريقـة حيـة لا يمكن ان تصل إليها وسائل الإعلام الأخرى، ويتفق النقاد على ان التلفزيون كجهاز إعلامـي يبلـغ ذروة الكفاءة .... وليس هناك ما يضاهي قدرة التلفزيون في ان يكون مرآة صـادقة تعكـس صـورة المجتمع))[2].

وايضاً ان التلفزيون وبرامجه المختلفة لها تأثير كبير على السلوك الإنساني باعتبار ان السلوك الإنساني يأتي من الخارج وليس من بدأ خلق الإنسان فالـسلوك الإنـساني مكتـسب من العادات والتقاليد والثقافة الموجودة في المجتمـع حيـث ان هـذا مـا يتبـين مـن خـلال دراسة لـ سامية احمد علي وعبد العزيز شرف ((وإذا كانت التربية تعنى بعملية التـشكيل الإنـساني للوليـد البـشري، فـإن الوظيفـة التربويـة للتلفزيـون تـستند عـلى أسـاس ان

(1) محمد معوض، المدخل الى فنون العمل التلفزيوني، مرجع سابق، ص 15.
(2) محمد معوض، المدخل الى فنون العمل التلفزيوني، مرجع سابق، ص 10.

الـسلوك الإنـساني سـلوك مكتـسب، أي انـه سـلوك يتعلمـه الفـرد بتعاملـه مـع أفـراد المجتمـع الآخرين))[1].

كما ان وسائل الإعلام المرئية ((التلفزيـون والفـضائيات وشـبكة الانترنـت) ارتبطـت كإنجـاز علمـي بمفهوم العولمة على اعتبار ان ذلك شيء حديثا مسايرا للتقدم الحاصل في العـالم ويعـبر عـن المراحـل الأكـثر تقدما للحداثة.

حيث تكمن في أهمية هذه الوسائل الأهمية الخاصة بهـا مـن الـسرعة في انتـشارها والتـأثير الكبـير الذي عملت على إحداثه من طبيعة وبيئة المجتمعات من مختلف منـاحي الحيـاه، كـما ان وسـائل الإعـلام تعمل على الاندماج الثقافي وتوحيد الثقافة بين الناس نتيجة لابـراز عـادات وتقاليـد شـعوب مختلفـة امـام الناس اينما كانوا مما يؤثر عليهم في عاداتهم وتقاليدهم على اعتبار ان السلوك الإنساني مكتسب كـما تبـين سابقاً.

وهناك من يرى بأن وسائل الإعلام تؤثر على فئات معينة في بعض المجتمعـات اكـثر مـن غيرها مثل التأثير الكبير على فئة الشباب اكثر من غيرها وخاصة في الدول الناميـة ومنهـا الـدول العربية على اعتبار ان فئة الشباب تشكل غالبية سكان البلاد العربيـة هـذا مـا يبينـه د. هـشام الشرابي في دراسة عن تأثير التلفزيـون عـلى المجتمـع العـربي حيـث يقـول ((ان المجتمـع العـربي مجتمع شاب فهو من أصغر مجتمعات العالم فستون في المائـة مـن سـكانه لا يزالـون دون سـن العشرين))[2].

وهناك ايضاً عدد كبير من الأطفال في داخل تلك الدول وان التوقع المـستقبلي هـو ان تأثير وسائل الإعلام علـيهم سـيكون كبـير هـذا مـا تبـين مـن دراسـة د. شرابي ((ان اكـثر مـن خمسين بالمائة من سكان العالم العربي في عمر يقـل عـن الثامنـة عـشرة، كـما ان ثلـث هـذه

---

(1) سامية احمد عـلي وعبـد العزيـز شرف،الـدراما في الإذاعـة والتلفزيـون، القـاهرة: دار الفجـر للنـشر والتوزيـع، الطبعـة الأولى،1999، ص 229.

(2) هشام شرابي، مقدمات لدراسة المجتمع العربي، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، الطبعة الرابعة، 1991، ص 15.

الفئة هم في السادسة فما دون، بمعنى آخر هناك حوالي 20 مليون طفل مستقبلهم هو مستقبل المجتمع العربي)).[1]

لذلك فتعمل الدول الغربية المتقدمة(دول المركز) القائمة في سياستها على العمل لتحقيق وجود ظاهرة او نظام العولمة حيث تعمل في وسائل أعلامها وضمن القنوات الفضائية الموجهة لهذا الغرض إلى توجيه بعض من هذا الأعلام الى فئة من الأطفال لان الأطفال اكثر تأثرا من غيرهم وما يتعلمونه يبقى معهم طوال مراحل حياتهم المستقبليه.

ان ذلك التأثير يكون مطبوعا وفقا لنظام العولمة التي تسعى تلك الدول الباثة للبرامج الى وجوده وقبوله دون أي معارضة له كما يتبين ذلك في دراسة ل د.عاطف عدلي العبد في التأثير السلبي لتلك البرامج على الأطفال حيث يقول ((يمكن ان يؤدي الاعتماد على المواد والبرامج الأجنبية الموجهة للأطفال الى اغراق الأطفال فيما لا يفيد، وقد يؤدي الى تثبيت قيم ومفاهيم خاطئة وضارة بالمجتمع)).[2]

ويتأكد هذا الاستنتاج في تأثير وسائل الإعلام على الضرر بقيم المجتمع والانهيار القيمي هذا ما توصلت إليه نزها الخوري في دراستها حيث تقول((يشهد عالمنا انهيارا ذريعا للقيم الروحية والإنسانية والفنية، التي كانت في الماضي مفخرة ثقافتنا وتراثنا الاجتماعي كما تعرض وسائل الإعلام الجماهيرية قيما شائعة في مجتمعات وقارات أخرى دون تمييز في منحى كوني ظاهر، قالبة أسس المعتقدات والقناعات الراسخة، ومعطيات التاريخ المحلي للشعور)).[3] يتبين من هذا الاستنتاج ان المؤثرات السلبية على المجتمعات الناتجة عن وسائل الاعلام المرئية (التلفزيون) من النواحي المختلفة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية ان ذلك الاستنتاج لم يقع في هذا الحد و إنما يكون هنالك أيضا

---

1 هشام شرابي، مقدمات لدراسة المجتمع العربي، مرجع سابق، ص107.
2 عاطف عدلي العبد، الاعلام المرئي الموجه للطفل العربي، القاهرة:دار الفكر العربي، الطبعة الأولى، 1998،ص6.
3 نزها الخوري، اثر التلفزيون في تربية المراهقين، بيروت: دار الفكر اللبناني، الطبعة الأولى، 1997،ص209.

تـأثير آخـر عـلى تكـوين شخـصية الفـرد في داخـل المجتمـع، مـثلما يقـول حـسن حنفـي في دراسته.

((فالمعلومـات سـلعة وليـست خدمـة، حـق لمـن يملكهـا وليـست واجبـا عليـه تجـاه الآخـرين، والحقيقـة ان هـذه الثـورة المعلوماتيـة تـصيب المركـز بـالتقلص في معـدل الـذكاء الطبيعي نظرا لكثرة الاعتماد على الآلات والشاشات الضوئية الكلي فكل سؤال لـدى الإنـسان لديـه إجابـة عـلى الـشاشة حتـى يتعـود الـذهن عـلى الكـسل العقـلي فيهـبط مـستوى الذكاء...)).[1]

صورة العلاقة بين الاعلام المرئي والعولمة

ان الثورة في وسائل الإعلام وخاصـة الوسـائل المرئيـة (التلفزيـون) قـد ادت الى بـروز وجهات نظر مختلفة حول العلاقة بينها وبين العولمة. فهناك من يعتـبر بـأن وسـائل الإعـلام مسخرة للعولمة ومرافقة لعملية العولمة حسب المصالح والحاجـات للـدول الرأسـمالية التـي تدفعها لانتشار العولمة.

ان هذا الرأي يعتبر الوسائل الإعلامية وخاصة المرئية (التلفزيون) من وسـائل انتـشار العولمة يظهر ذلك في دراسة لــ د.صـادق جـلال العظـم عـن العولمـة حيـث جـاء فيهـا ((ان عمليات العولمة وقواها هي افضل في الصراع والتنافس بـين الثقافـات والأمـم، توظـف فيهـا المعلوماتيـة والثقافـة العليـا والميـديا(وسـائل الأعـلام) في الـتحكم والـسيطرة عـلى مقـدرات العالم)).[2]

(1) حسن حنفي وصادق جلال العظم، ما العولمة؟، بيروت ودمشق: دار الفكر ودار الفكر المعاصر، 1999، ص26.
(2) حسن حنفي و صادق جلال العظم،ما العولمة؟، مرجع سابق، ص74.

كما ويرى العظم في دراسة هذه بأنه من الصعب اختزال العولمة في مفهوم واحد فقط سواء كان اقتصاديا او تكنولوجي او اقتصادي فالعولمة ليست هي هذه الوسائل حيث ان الإعلام يعتبر مسخرا لانتشار العولمة بسماتها المختلفة.

كما يظهر بأن العولمة جاءت مع التقدم في مختلف المجالات يقول العظم ((أما العولمة فهي مقولة راهنة من مقولات ما بعد الصناعة وما بعد الحداثة، ارتبطت بانفجار تقنيات الاتصال على نحو ضاقت معه الأمكنة وتقلصت المسافات، الى جعل الأرض قرية صغيرة تسبح في هذا العالم العادي الذي يتشكل من الفضاء السبراني))[1].

ولذلك وبما ان العولمة مرتبطة او ارتبطت بالتقدم العلمي وان وسائل الإعلام تعتبر من التقدم العلمي الحاصل لذلك فهي مرافقة لعملية العولمة ومسخرة لخدماتها وانتشارها فى مختلف دول ومجتمعات العالم لان العولمة أصبحت من السياسيات المتبعة في الدول المتقدمة بعد حصول التقدم بمختلف أشكاله وخاصة التقدم التقني والتكنولوجي والتطور الحاصل في مختلف مجالات الحياة اليومية المختلفة.

وهذا ما يظهر في إحدى الدراسات التي تؤكد ان وسائل الإعلام وسيلة من الوسائل المساهمة و المنبثقة بشكل كبير في الدول المتقدمة، لتحقيق المصالح الخاصة فيها من اقتصادية وسياسية وثقافية تبين ذلك في إحدى الدراسات لـ محمد الأطرش حيث يقول: ((مما لا ريب فيه ان التقدم التقني الكبير الذي شهده العالم في حقل الاتصالات ونقل المعلومات قد ساهم في تحقيق التزايد الهائل في المتاجرة بالاستثمارات المالية ولكن هذا التزايد كان ناتجاً في الأساس من قرارات سياسية ناجمة لدرجة كبيرة عن قوى اقتصادية ضاغطة وليس عن تقدم في حقل الاتصالات))[2].

(1) حسن حنفي وصادق جلال العظم، ما العولمة؟، مرجع سابق،ص 75.

(2) محمد الاطرش (2000) حول تحديات الاتجاه نحو العولمة الاقتصادية، مجلة المستقبل العربي، عدد 260، ص 18.

كما ان هنالك الكثير من الدراسات التي أوضحت بان وسائل الأعلام تعتبر وسيلة من وسائل العولمة القائمة حتى يتم تقبل العولمة بشكل سريع لان العولمة آخذةً في التسارع في السنوات الأخيرة من القرن العشرين ومطلع القرن الحالي (القرن الحادي والعشرين) كما وتعمل وسائل الإعلام على التأثير ثقافياً بشكل اكبر في أي جانب آخر.

ان وسائل الاعلام وخاصة المرئية تعمل على نقل الأنماط الثقافية المختلفة من خلال عملية الغزو الثقافي التي تقوم باجتياح معظم دول ومجتمعات العالم خاصةً الدول النامية (دول العالم الثالث) ومنها الدول العربية حيث تبين ذلك فى احدى الدراسات التى جاء فيها (إن التنميط الثقافي يتم باستغلال ثورة وشبكة الاتصالات العالمية وهيكلها الاقتصادي الإنتاجي والمتمثل في شبكات نقل المعلومات والسلع وتحريك رؤوس الأموال)) [1].

كما ويؤكد السيد احمد مصطفى عمر في دراستة عن الأهداف الخاصة بوسائل الإعلام القائمة على نشر العولمة باعتبارها وسيلة من وسائلها حيث يقول((ان الأهداف التي يرمي إليها إعلام العولمة، وان كانت ذات طبيعة سياسية واقتصادية في مظهرها الخارجي، الا ان جوهرها يرمي الى نشر ثقافة جديدة تجعل مسألة قبول الأفكار السياسية والاقتصادية للعولمة مسألة مقبولة وممكنة، وهذا لن يأتي إلا إذا عمل الإعلام على تغيير ما يعتقده دعاة العولمة بأنها عقبات تعترض الطريق نحو تحقيق أهدافه)) [2].

ان العولمة ليست هي وسائل الإعلام حسب ما تم توضيحه في بعض الأبحاث هذا يعني انه يوجد فصل بين وسائل الإعلام والعولمة ولكن يوجد ترافق زمني بينهم من حيث نشوء كل منهم ومحاولة تسخير الإعلام لنشر الأفكار الخاصة بالعولمة وفقاً للسياسات الدولية القائمة.

---

(1) السيد احمد مصطفى عمر (2000)، اعلام العولمة وتأثيرة في المستهلك، مجلة المستقبل العربي، عدد 256، ص 74.

(2) السيد احمد مصطفى عمر (2000) اعلام العولمة وتأثيرة في المستهلك، مرجع سابق، ص 79.

يقول العظم ((لا شك ان ما يحدث اليوم يشكل تغيراً هائلا في مشهد العالم تدخل معه البشرية في عصر المجال التلفزيوني والفضاء السبراني والتواصل الالكتروني))[1].

كما ان وسائل الإعلام باستخدامها كتحول وكاتجاه من اتجاهات العولمة الجديدة حسب بعض الآراء تعمل بصورة مستقلة عن الاتجاهات الأخرى وان الدول العربية تعتبر انتشار وسائل إعلامها كنوعاً من التحديث الذي يؤدي إلى التقليد والتبعية من قبل الدول النامية وهذا بدورة يعمل على زيادة في انتشار ظاهرة العولمة في مختلف البلاد في العالم.

كما ان الدول الغربية في سياساتها المتبعة وخاصة في وسائل أعلامها المرئية تحرص على استغلال عواطف الناس واستدراجهم للاقتداء بها وتقليدها لان تلك الدول الغربية تعرض نفسها بأنها تحب المصالح الإنسانية وحريصة على تطبيقها وقيامها.

ان محاولة القيام بتفسير معنى العولمة لا يمكن ان يتم إلا من خلال توضيح سياسة الدول القائمة على محاولة نشرها للعولمة وفقاً لأساليبها وطرقها المختلفة وفي مختلف المجالات والمناطق، كما ان توضيح العولمة لا بد من ان يأتي عن طريق توضيح دور وهدف القائمين على انتشارها وهي الدول الغربية الرأسمالية .

ان الدول الغربية تتبع أساليب ووسائل مختلفة منها وسائل الإعلام وخاصة الوسائل المرئية (التلفزيون)عن طريق عرض القنوات والبرامج المختلفة والهادفة إلى نشر أفكارها وثقافتها لان تلك المعروضات لها تأثير اكبر من أي نوع آخر من الوسائل وبما انه اصبح الإعلام المرئي مشاهدا من قبل جميع الناس تقريبا لذلك فالتغير القيمي المتعلق بالعادات والتقاليد يحدث بسبب التغير في الثقافة الموجودة والمتأثرة من تلك الوسائل فالثقافة تعكس الحالة الاجتماعية والتأثر بها لأنها توضح مدى فاعلية المعايير والقيم الموجودة والتمسك بها ومدى حصول التغير فيها.

(1) حسن حنفي وصادق جلال العظم، ما العولمة؟، مرجع سابق، ص 77.

ان الدول الغربية تحرص على اتباع اساليب معينة خاصة بها وبسياستها الداخلية والهادفة إلى إحداث التغير في العالم من خلال بث البرامج المختلفة في وسائل الإعلام المرئية الموجهة الى كثير من المجتمعات حيث تعمل عن طريق ربط تلك البرامج بظواهر معينة، تحدث نوعا من التغيير يظهر ذلك في برامجها ومما يدل على ان الدول الرأسمالية الغربية تستغل وسائل الإعلام لفرض نظامها او ظاهرة العولمة حسب ما تريده هي حيث يظهر ذلك في بعض الدراسات التي جاء فيها ((ان حالة الترغيب العميق هي حالة اقتنع فيها بإشباع رغباتي بطرق تفيد النظام، فالبضائع ترتبط بالجنس والنساء العاريات يستخدمن في تسويق كل شيء من السيارة إلى حبر تصحيح الأخطاء الطباعية، وصورة المرأة العارية هنا تمنح لذة جنسية بديلة عن اللذة الجنسية الفعلية............وهكذا أصبحت الأفلام والكتب أصرح في الأمور الجنسية، ان لم تقل إنها أصبحت خلاعية – أصبحت أفيونا حديثا للجماهير، و هكذا تحول تطور في الحاجات الإنسانية يكمن في الخطر إلى شيء يفيد النظام)).[1]

لذلك فتعتبر الثورة في وسائل الإعلام اليوم هي آخر الاتجاهات العريضة والرئيسية التي تؤثر في أجزاء كبيرة من العالم ولها أهمية خاصة في مختلف الدول في ذلك التأثير فكل شخص في العالم يتأثر بهذه التغيرات حسب ظروفه الخاصة حيث ان الدول النامية تأثرها يكون اكبر من تأثر البلاد المتقدمة وهذا الاتجاه من الاتجاهات التي تعمل على توضيح حالة العالم المتشابك والمترابط بصورة شديدة مثلما جاء في احدى الدراسات بان ((المجتمع العالمي الآن متشابك ومترابط بصورة معقدة اكثر من أي وقت مضى- وعملية العولمة تسير بوتيره متسارعة)).[2]

(1) ايان كريب، النظرية الاجتماعية، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1999، ص 133.
(2) معهد الامم المتحدة لبحوث التنمية الاجتماعية، حالات فوضى: الآثار الاجتماعيةللعولمة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د.ط،1997،ص 35.

إذاً وكما يظهر من خلال ما هو موجود في العالم ومن خلال ما تم توضيحه في هذه الدراسة فان وسائل الإعلام وخاصة التي تعرض الصوت والصورة لما لها من تأثير على الأفراد اكثر من تأثير الوسائل الإعلامية الأخرى المسموعة والمقروءة، لذلك فان وسائل الإعلام في وقتنا الحاضر باعتبارها إحدى الاتجاهات الموجودة العالم في الوقت الحاضر فإنها هي التي تعمل على انتشار ظاهرة العولمة كما تبين ذلك في كتاب حالات فوضى عن العولمة((وقد حصل الكثير من هذه التغيرات في وقت واحد، مما دفع إلى الأمام عملية العولمة التي سبق ان وسمت السنوات الأخيرة من القرن العشرين بعمق وفي حين إنها خلقت فرصاً لم يكن يحلم بها بعض الأفراد والأقطار، فإن قوى العولمة هذه قد أسهمت في الوقت ذاته، وفي كثير من بلدان العالم، في زيادة الفقر، وعدم المساواة، وعدم الأمان في العمل، كما أسهمت واضعفت الانتماء والقيم الراسخة الموروثة))[1].

ان الذي يعمل على الاهتمام بوسائل الإعلام من قبل الأفراد في المجتمعات النامية هو اعتبار ان من يمتلكها ويتابعها هو نوعاً من التقدم والتطور في العالم وذلك لمواكبة ما يحصل في هذا العالم المتسارع في التقدم فالذي يعمل على الاهتمام بها هو عدم الوعي وزيادة التبعية مما يعمل على زيادة في تقبلها وتفضيل رؤيتها مثلما بينت تلك الدراسة ((فالمجتمع العالمي يحظى الآن بمعرفة افضل مما كان لديه في أي وقت سابق، فهناك أكثر من 120 قمر اتصالات تبث سيلا من الصور المتلفزه الى كل جزء معمور على هذه الأرض، وكل تمرد، وكل جماعه، وكل اضطراب سياسي – ما أسرع ان تغدو معروفة على نطاق العالم)) [2]

(1) معهد الامم المتحدة لبحوث التنمية الاجتماعية، حالات فوضى: الآثار الاجتماعيةللعولمة، مرجع سابق، ص6.

(2) معهد الامم المتحدة لبحوث التنمية الاجتماعية، حالات فوضى: الآثار الاجتماعيةللعولمة، مرجع سابق، ص38.

يظهر مما تبين ان هنالك دورا كبير لتأثير وسائل الإعلام المرئية (التلفزيون) على المجتمعات، وما يفند الاعتبار الذي يرى بأن من يمتلك وسائل الإعلام مواكبا للتقدم الحاصل في العالم هو ما جاء في احدى الدراسات ((قد تبدو هذه التطورات قدرا محتوما: صورة يمكن التنبؤ بأن يسلكها التطور التكنولوجي والثقافي، لكنها في الحقيقة نتاج تطور تم بلوغه بتأثير قوي بذلة التخطيط الاقتصادي والسياسي في الأقطار المتقدمة صناعياً)) [1].

بالاضافة الى كونه تقدم صناعي وتكنولوجي في الدول المتقدمة انه يعتبر تقدم سياسي واقتصادي ايضاً لان سياسة هذه الدول الرأسمالية الغربية المتقدمة تحرص على انتشار هذه الوسائل الإلامية إلى مختلف الدول النامية خاصة التي لها مصالح فيها مثل دول الخليج العربي كحرصها على مصلحتها في الثروة النفطية او الأسواق لترويج سلعها المصنعة فيها.

كما تعمل تلك الوسائل على حدوث التأثير فيها ليكون هذه التأثير له أهمية في إبقاء تلك الدول تابعة للدول المتقدمة ومقلده لها كا تبين سابقاً من غير ان يكون لها دور في التأثير وانما تظل متأثرة فقط لذلك فتحرص تلك الدول المتقدمة الغربية على تطبيق نظام او ظاهرة العولمة التي تهدف الى توحيد العالم في بوتقة واحدة تكون هي (الدول الغربية) المتحكمة في زمام الأمور في مختلف المجالات وفقاً لمصالحها الخاصة.

لذلك تسعى تلك الدول المتقدمة من خلال هيمنتها على الدول الأخرى خاصة الدول النامية او دول العالم الثالث الى فرض ثقافتها ومعاييرها المختلفة الخاصة بالحياة الاجتماعية لمختلف البلدان وتعمل على غزو ثقافي بشكل واسع في مختلف المجتمعات النامية عن طريق وسائل الأعلام وخاصةً المرئية والتي عملت على توحيد العالم و تصغيره حيث يمكن النظر الى هذه الوسيلة بأنها جعلت من العالم قرية صغيرة وان تأثيرها

(1) معهد الامم المتحدة لبحوث التنمية الاجتماعية، حالات فوضى: الآثار الاجتماعيةللعولمة، مرجع سابق،ص 14.

في أحداث التغيرات الثقافية في المجتمعات قد وصلت الى مستوى لم يسبق له مثيل وذلك بسبب المزايا العديدة.

ومن اهم هذه المزايا ما يرتبط بقدرتها على مخاطبة العين والأذن في ان واحد، الأمر الذي يسهل من تقبله الى حد بعيد وتشير إحدى الدراسات عن هذا الموضوع لـ د. محمد ضياء الدين ((ان التلفزيون باعتباره اخطر اساليب التأثير في الجماهير لما له من خاصية لا تتوفر في غيرة وهي مخاطبة العين والأذن بالصورة والصوت وتتجلى أهمية ذلك إذا عرفنا ان الإنسان يحصل على معلوماته بنسبة 90 % عن طريق النظر وبنسبة 8% عن طريق السمع)) [1].

بالاضافة الى ما سبق فأن اتساع نطاق الخيارات المتاحة في استخدام التلفاز من خلال تعدد القنوات والتنوع في البرامج التي لا حصر لها سواء البرامج المسلية او المثيرة ....الخ يجعله يشكل قوة جذب تستحوذ على قلوب الناس وتخاطب عواطفهم مما يسهل في إمكانية حدوث التغيرات وتقبلها دون أي مقاومة أو رد فعل وتشير الدراسة الى ((ان المثيرات الخالية من الخوف او التهديد اكثر نجاحاً في تغيير اتجاهات الناس)) [2].

هذا هو الاستعمار الجديد الذي تتبعه الدول الغربية الاستعمارية وهو العمل على استعمار العقول والعواطف والغزو الثقافي من خلال تأثير وسائل اعلامها في بثها لبرامجها المختلفة الهادفة الى ذلك.

ان تلك الوسائل الإعلامية المرئية أدت إلى تقريب المجتمعات من بعضها البعض كما تقول د. انشراح الشال في دراستها عن التلفزيون انه يعمل على ((القدرة على تخطي الحواجز والحدود المتمثلة في الحكومة والدول والحدود السياسية والطبيعية)) [3].

---

(1) محمد ضياء الدين عوض، التلفزيون والتنمية الاجتماعية، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 1996، 42.

(2) محمد ضياء الدين عوض، التلفزيون والتنمية الاجتماعية، مرجع سابق،ص 43.

(3) انشراح الشال، قنوات للتلفزيون فضائية في عالم ثالث، القاهرة: دار الفكر العربي، الطبعة الأولى، 1993، ص 156.

لذلك فهي(وسائل الاعلام المرئية) عملت على التقليد الأعمى للناس في الدول النامية بعادات وتقاليد المجتمعات الأجنبية القائمة على نظم مختلفة مما يساعد ذلك في تفريد وحدة الثقافة العالمية الموالية للغرب وهذا بدورة يساعد في تقوية الهيمنة و إقامة النظام العالمي الجديد (العولمة) تحت ستار جديد للتقدم والتطور تخفي تلك الدول الأجنبية وراءة كل حاجاتها ومصالحها الخاصة بها وهذا ما يؤيد وجهة النظر القائلة بصعوبة التغيير في النظرة الثقافية في عالم اليوم حيث أصبحت صناعة عالمية تحظى باهتمام معظم مجتمعات العالم على الرغم من الدور الذي تلعبه بالنسبة للدول والمجتمعات النامية.

ان وسائل الاعلام وخاصة المرئية منها تعمل كأداة للهيمنة والسيطرة المخفية والاستعمار الجديد على الدول النامية بل وعلى استعمار العقول من خلال التشريب الثقافي الجديد لهم ومن خلال الاستعمار الجديد القائم على سياسة مخفية تخدم مصالح الدول الاستعمارية الرأسمالية الغربية ومما يدل على ان الدول الغربية تحرص على إبقاء الدول الأخرى تابعة لها ولسياستها هو حرصها على سيرها بالطريق الذي تريده هي كما يظهر ذلك جلياً في كتاب حالات فوضى ((فحينما كانت الأقطار الغنية نفسها تشجع المبادئ القومية للرفاة العام فيها سلكت الأقطار النامية الطريق نفسه تقريباً، وحين انقلبت البلدان الصناعية الى انتهاج سياسات ليبرالية جديدة لقي عدد كبير من البلدان الأقل تطورا كل تشجيع لاتباع ذلك الطريق نفسه))[1].

لذلك فتحرص تلك الدول الصناعية المتقدمة على تحقيق أهدافها بأي شكل من الأشكال سواء كان ذلك عن طريق وسائل الإعلام او أي وسائل أخرى متاحة وبذلك وجدت تلك الدول بان وسائل الإعلام من أهم الوسائل المؤثرة على تلك الدول ومن أهم الوسائل المؤثرة على المجتمعات لذلك أخذت تتوسع وتحرص على انتشار تلك

(1) معهد الامم المتحدة لبحوث التنمية الاجتماعية، حالات فوضى، مرجع سابق، ص 14.

الوسائل لاستغلالها حتى تؤثر على مختلف الدول وتحقق مصلحة تلك الدول المتقدمة القائمـة عـلى نـشرها واستغلالها.

ان الإعلام المرئي يعتبر من أهم وسائل الإعلام مثلما تبين ذلك فى احدى الدراسـات والتـى جاء فيها ((كانت إحدى النتائج البالغة الأهمية لتكنولوجيا الاتصالات الجديدة هي ذلك الـزخم الذي يسّرته لتطور وسائل الإعلام العالمية فاالكلمة المكتوبة، والطباعة والنشر ككـل، آخـذه الآن في الانتقال إلى الحوسبة، غير ان التطورات الثورية الحقيقية قـد تمـت فعـلا في حقـل التلفزيـون والفيديو، فهناك الآن ما يزيد عن 102 بليون جهاز تلفزيـون قيـد الاسـتعمال في مختلـف أنحـاء العالم))[1].

وكما تبين من دراسة لـ السيد أحمـد مـصطفى عمـر ان الوسـائل الإعلاميـة المرئيـة هـي وسـيلة وأداة لنـشر العولمـة حيـث يقـول ((لقـد أضـحت ثـورة الاتـصالات العمـود الفقري لعصر العولمة ...... بل روحها، وأداتها للوصول الى مـا تـدعو إليـه في عـالم أصـبح صغيراً))[2].

على صعيد آ خر فان أهمية وسائل الإعلام في العالم باتت تشكل محورا من المحـاور وهـذا مـا أدى إلى وجود بعض الاختلافات وان كان جعلت البعض يعتبرها بأنها مجالا مهما من المجالات الرئيسية للعولمـة مثلها مثل المجال السياسي والاقتصادي والثقافي والاجتماعي حسب مـا جـاء ذلـك في بعـض الدراسـات مثـل دراسة إسماعيل صبري عبد اللـه حيث انه يعتبر وسائل الأعـلام مجـالا مـن المجـالات الرئيـسية والأساسـية الخاصة بالعولمة.

باعتبارهــا المجــال التقنــي والتكنولــوجي خاصــة مــن حيــث التوســع الهائــل في مجال العولمة من حيث وسائل الاتصالات والثورة المعلوماتية التي تصل من خلال وسـائل الإعـلام وخاصـة التلفزيـون باعتبـاره مـن احـدث وسـائل الإعـلام المـؤثرة عـلى النـاس في

(1) معهد الامم المتحدة لبحوث التنمية الاجتماعية، حالات فوضى، مرجع سابق، ص 47.
(2) السيد احمد مصطفى عمر (2000)، إعلام العولمة وتأثيرة في المستهلك، مرجع سابق، ص 88.

نـواحي عديـدة ومختلفـة ثقافيـة وتجاريـة وسياسـية واجتماعيـة متعلقـة بـالقيم والمعـايير والتقاليد.

كما ان وسائل الإعلام المرئية وخاصة التلفزيون من خلال تعدد القنوات والتنوع في البرامج التـي لا حصر لها تعمل على اضعاف الانتماء والقيم الراسخة والموروثـة حيـث تبـين ذلـك مـن خـلال مـا جـاء في بعض الدراسات عن وسائل الإعلام: ((أصبحت وسـائل الإعـلام الدوليـة الآن مقنعـة ومنتـشرة لدرجـة إنهـا تستطيع أضـعاف الثقافـات القوميـة والقـيم التقليديـة، فلـم تعـد برامجهـا الإخباريـة مجـرد عمليـة نقـل للأحداث، بل صارت تساعد في تحديد اتجاه تلك الأحداث أيضا)).[1]

فهذا الرأي اعمـق مـن الاسـتنتاجات التـي تعتـبر بـأن وسـائل الإعـلام تـستغل فقـط كوسيلة لنشر العولمة لان هذا الرأي الأخير يعتبر الوسائل الإعلامية المرئية تعمل عـلى إحـداث التغييرات المرافقة لما تعرضه تلك القنوات في برامجها عبر الشبكات الفضائية الباثة إلى وسـائل الإعلام المرئية (التلفزيون).

فإسماعيل صبري عبد اللـه يظهر في دراسته بأن وسائل الإعلام مجالا مهما مـن المجـالات المرئيـة حيث يقول ((فشركة التلفزيون والتلغراف الدوليـة تملـك مـثلا شركـة فنـادق شـيراتون، وشركـة تـايم وارنـر تشتغل بعدد كبـير مـن شركـات النـشر والأعـلام والملاهـي: في سـتوديوهات هوليـود الى المجلـة الأمريكيـة الشهيرة إلى شبكة الاخبار(CNN) مرورا بالتلفزيون بالكابل وتلك مظاهر نـشاطها الرئيـسية التـي لا تمنعهـا من تملك صحف أخرى ومحطات تلفزيون))[2].

لذلك وكما يظهر في دراسة إسماعيل صبري عبد اللــه بـأن وسـائل الإعـلام هــي مــن المجالات الأساسية والرئيسية للعولمة من خلال عمـل الكثـير مـن الـشركات بهـا وذلـك لأنهـا تعمل تلك الوسائل الإعلامية ليس فقـط عـلى نـشر العولمـة باعتبارهـا وسـيلة مـن الوسـائل

(1) معهد الامم المتحدة لبحوث التنمية الاجتماعية، حالات فوضى، مرجع سابق، ص13.
(2) محمد الاطرش وآخرون....، العرب وتحديات النظام العالمي، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 1999،ص55.

للعولمة بل باعتبارها، أي وسائل الإعلام بحد ذاتها مجالا من المجالات الخاصة بالعولمة لما لها من أهمية في فرض الكثير من الثقافات والافكار والقيم المعبرة عن سياسة تلك الدول القائمة في سياستها على نشر تلك الظاهرة(العولمة) في مختلف دول العالم. بحيث تظهر تلك الدول على ان ثقافتها هي الثقافة الصحيحة والتي يجب اتباعها لذلك فتعمل على بث العديد من المفاهيم والمصطلحات من خلال أعلامها وذلك لتحقيق تلك الفكرة وهي الأخذ بثقافتها وتقليدها حيث تبين ذلك فى احدى الدراسات التى جاء فيها: ((ان ثقافة المركز هي الثقافة النمطية ممثلة من الثقافة العالمية، والتي على كل ثقافة احتذاؤها)).[1]

إن إسماعيل صبري عبد الله يعتبر العولمة مرحلة من احدث المراحل المتقدمة بعد الرأسمالية بل ويعتبرها في رأس النظام الرأسمالي لذلك فان التقدم في تلك السياسية وما رافقه من تقدم في مختلف المجالات ومنها المجال التقني والتكنولوجي الذي يعتبر وسائل الإعلام من أهم إنجازاته في هذا العصر والذي عمل على تسهيل أيجاد العولمة بل وتطبيقها في مختلف دول العالم.

كما ويظهر في دراسة ل.إسماعيل صبري عبد الله على اعتبار ان مجال الإعلام من المجالات المهمة للعولمة حيث تمارس تلك الدول القائمة على نشر نظام العولمة سياسة الازدواجية في المعايير المتبعة وذلك وفقا لمصلحتها الخاصة فتظهر للناس من خلال وسائل إعلامها بأنها حريصه على تطبيق نظام حقوق الإنسان وذلك حتى تتمكن من التدخل في مناطق عديدة في العالم (مثل منطقة الخليج العربي) بحجة إنها هي المسؤولة عن العالم والراعية لحقوقة تمثل ذلك من خلال ما جاء فى احدى الدراسات: (ان في المجتمعات الغنية أفرادا وجماعات يؤلمهم ما يرونه على شاشات التلفزيون من محن ومآسي إنسانية، ولهذا يقول صناع القرار انهم يشجعون المساعدات الإنسانية........ وعلى

(1) حسن حنفي وصادق جلال العظم، ما العولمة؟، مرجع سابق، ص 49.

الجانب الآخر نقرأ ما يكتبه بعض أهل الغرب من أصحاب عقيدة السوق وأساسها الفلسفي الداروني ان من لا يستطيع تدبير طعامه بجهده لا يستحق ان يعيش...)).[1]

لم يقتصر الجدل القائم حول الإعلام والعولمة على كون الإعلام وسيلة من وسائل العولمة او مجالا من مجالاتها او أداة من أدواتها ولكن هناك بعض المنظرين والباحثين من يعتبر بأن وسائل الإعلام على اختلافها بأنها جزءا لا يتجزأ من عملية او ظاهرة او نظام العولمة القائمة حاليا ومنذ زمن بعيد.

لذلك يتبين من دراسة المنظر الإسلامي حسن حنفي بأن الإعلام جزء من العولمة بل ركيزة من ركائزها وليس منفصلا عنها كما تبين ذلك عند بعض المنظرين والباحثين يقول حنفي: ((ان ركائز العولمة مجموعة من الأساطير والأوهام اقرب إلى الدعاية منها الى الحقائق، والى الإعلام منها الى البحث العلمي الرصين: اذ تقوم هذه الركائز على ان العالم قرية واحدة بسبب ثورة الاتصالات، وان المصالح أصبحت متشابكة)).[2]

وكما تبين سابقا فان العولمة هي من العمليات الأساسية في الدول الرأسمالية الصناعية المتقدمة لذلك فهي تعمل على استمرار وسائل الإعلام في تأثيرها لذلك توضح إحدى الدراسات لأدمون غريب تلك العملية وأهدافها حيث جاء فيها: ((ان وسائل الإعلام أصبحت جزءا من العملية السياسية تؤثر او تتأثر او تشارك في بناء وتدمير الصور والعمل كبوق لما كان يقال عبر الهمسات الدبلوماسية)).[3]

من الواضح ان مضمون هذا الاستنتاج مرتبط بالنواحي السلبية التي تؤثر فيها هذه الوسائل الإعلامية على المجتمعات والبنية الاجتماعية والاقتصادية الموجودة من خلال تأثيرها ثقافيا على تلك المجتمعات والعمل على تغيير تلك الثقافات الأصلية الموجودة فيها.

---

(1) السيد يسين وآخرون...،العرب والعولمة، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، 1998، ص369.

(2) حسن حتفي وصادق جلال العظم، ما العولمة؟، مرجع سابق، ص21.

(3) ادمون غريب (2000) الاعلام الامريكي والعرب، مجلة المستقبل العربي، عدد 260، ص71.

لم يقتصر رأي حسن حنفي على إبراز ان وسائل الإعلام جزء من العولمة فقط و إنما عمل على إبراز التأثيرات السلبية على الثقافات المختلفة بحجة ان تلك الثقافات الجديدة التي تعمل على تغيير ثقافات أخرى قديمة هي ليست الا ثقافات أخرى بحيث يتم التأثر بها عن طريق مشاهدة وسائل الأعلام المرئية حيث وضح حنفي بأنه لا يوجد توحيدا للثقافات العالمية الموجودة وإنما ذلك التوحيد هو الناتج عن التأثر بثقافات بلاد أخرى عن طريق معرفتها بواسطة وسائل الإعلام المختلفة.

يبرز هنا حنفي أهمية المكان والزمان لحدوث الثقافة ومن ثم انتشار لبعض الثقافات عن طريق الهيمنة الآتية عن طريق الإعلام يقول حنفي: ((فكل ثقافة مهما ادعت إنها عالمية تحت تأثير أجهزة الإعلام، فإنها نشأت في بيئة محددة، وفي عصر تاريخي معين، ثم انتشرت خارج حدودها بفعل الهيمنة، وبفضل وسائل الاتصال)).[1]

لقد اصبحت الثقافة الغربية مسيطرة على مختلف ثقافات ومجتمعات العالم حسب قول حنفي((وفي خضم سيطرة المركز الاوروبي في عصوره الحديثة وترويجة لثقافته خارج حدوده الى باقي الثقافات اصبح مسار التاريخ الاوروبي عن وعي او غير وعي هو المسار التاريخي لجميع الثقافات)) [2]، لذلك فتعتبر الثقافة هي المتأثر وهي الوسط بين وسائل الإعلام والعولمة لذلك فالبلاد النامية ومنها البلاد العربية اكثر تأثرا من وسائل الإعلام المرئية وذلك لأنها موجهة إليها لأنها مجتمعات شابة كما تبين سابقاً.

ان التأثير على الثقافات المختلفة في بعض الدول يعتبر من المخاطر الكبيرة الناتجة عن سياسة بعض الدول في سياستها لنشر العولمة وهذا ما تبينه الدراسة السابقة ((ان مخاطر العولمة على الهوية الثقافية إنما هي مقدمة لمخاطر اعظم على الدولة الوطنية تعني العولمة مزيدا من تبعية الأطراف للمركز، تجميعا لقوى المركز وتفتيتا لقوى الأطراف)).[3]

(1) حسن حنفي وصادق جلال العظم، ما العولمة ؟، مرجع سابق، ص54.
(2) حسن حنفي وصادق جلال العظم، ما العولمة ؟، مرجع سابق، ص35.
(3) حسن حنفي وصادق جلال العظم، ما العولمة ؟، مرجع سابق، ص 46.

لقد تبين من خلال الدراسات ان عمل الدول الغربية خاصة حسب رأي حنفي يقوم على ابتلاع ثقافة الأطراف ليحل محلها ثقافة المركز، بمعنى آخر فان العمل على الاستحواذ والسيطرة على وسائل الإعلام اصبح هدفا هاما تبحث عنه تلك الدول لان نشر العولمة لا يمكن ان يتم الا عن طريق تلك الوسائل الاعلامية وخاصة الوسائل الاعلامية المرئية فيبين ذلك حنفي بأنه لا يمكن نشر ثقافة العولمة عن طريق ثقافة مكتوبة لذلك فخير وسيلة لنشر تلك الثقافة الخاصة بالعولمة لنشر أفكارها والعمل على إحلالها في مختلف دول العالم هي وسائل الإعلام المرئية كما جاء في الدراسة ((فالعولمة لها ثقافتها وهي ثقافة غير مكتوبة، فمنها مبثوثة عبر الأقمار الصناعية والقنوات الفضائية بل وعبر أساليب الحياة اليومية في الطعام والشراب والكساء والمواصلات والهاتف والتلفاز...)).[1]

لقد تبين من خلال هذة الدراسة ان رأي حسن حنفي عن وسائل الإعلام باعتبارها جزء من العولمة هو رأي اعمق من الآراء التي تعتبر الإعلام وسيلة فقط او أداة او مجالا من مجالات العولمة فحنفي بالإضافة إلى انه اعتبرها جزءا وركيزة أساسية هامة من العولمة فانه اعتبر وسائل الإعلام بحد ذاتها قيمة من قيم العولمة واعتبر ان للعولمة ثقافة خاصة بها.

ويتأكد ذلك الاستنتاج من الدراسة لمهيوب غالب احمد التي تعتبر بأن وسائل الإعلام هي قطاعا من القطاعات الرئيسية والأساسية الناتجة عن نشوء العولمة والتغيير في مجالات الحياة المختلفة من ثقافية واقتصادية و غيرها...

---

(1) حسن حنفي وصادق جلال العظم، ما العولمة ؟، مرجع سابق، ص27.

حيث جاء فيها ((وتنمو في هـذا الـشأن تقنيـة الاتـصالات وصـناعة الثقافـة، او مـا يـسمى بالبنيـة التحتية للإعلام الشامل وتتضمن هذه البنية التي تخترق جميـع مجـالات النـشاط الاقتـصادي والاجتماعـي والثقافي ثلاثة قطاعات رئيسية: المواصلات، ووسائل الإعلام، والحاسبات الإلكترونية....)).[1]

(1) مهيوب غالب أحمـد (2000) العـرب والعولمـة مـشكلات الحـاضر وتحـديات المـستقبل، مجلـة المـستقبل العـربي، عـدد 256،ص 56.

الفصل الرابع

عناصر بناء التمثلية الإذاعية

الفصل الرابع

عناصر بناء التمثلية الإذاعية

تشكل عناصر بناء التمثيلية الاذاعية النسيج العام لها طالما هناك قوانين تحكم الدراما. ان اغلب المصادر تحدد هذه العناصر بالفكرة او الموضوع و الحبكة والشخصيات الدرامية والحوار والجو النفسي العام.

إن الأحداث و الموضوعات تدور حول صراع من خلال حبكة لابراز شخصياته تسير بالفعل حتى نهايته من اجل إيصال الفكرة، من خلال حوار يكشف الاحداث و المواقف ليثير خيال المستمع، و بالتالي فان تأثير هذه العناصر مجتمعة تنعكس على الجو النفسي العام الذي يسيطر على الشخصية.

الدراما الإذاعية بوصفها فرعا من فروع الدراما تسهم في غرس المبادئ والقيم الأخلاقية وتثبيتها ونشر الثقافة إضافة إلى فسحها المجال امام المستمعين لتقمص شخصياتها التي تمر بمختلف التجارب مما يؤدي إلى الشعور بالراحة النفسية و تفريغ الكثير من توترهم. غير ان حاجة الاذاعة المستمرة الى ما يملأ فقراتها استطاعت ان تستخلص لنفسها لوناً جديداً من ألوان الادب هو التمثيلية الاذاعية التي أخذت تنمو وتتطور حتى اصبحت فناً له قواعد و أصوله بل وكاتبه الخاص.

ونظرة فاحصة لتاريخ التمثيلية الاذاعية ترينا ان أغلب النصوص مترجمة كانت او مقتبسة او مؤلفة سارت في الأعم على منوال النصوص المسرحية من حيث البناء الدرامي مع ترجمة المنظور إلى مسموع فهي اقرب ما تكون الى المسرحية ذات الفصل الواحد. فالتمثيلية الاذاعية نشأت و ترعرعت حيناً من الدهر في احضان المسرح تتغذى منه وتستخدم وسائله في الاداء. والنصوص في الغالب كانت تسير على منوال ومنهج النصوص المسرحية التي لا يكلف تقديمها سوى وضع اللاقطات على منصة المسرح لتنقل للمستمع اصوات الممثلين فقط. حيث يبدا بحوار تمهيدي دون الدخول في الموضوع مباشرة، فالتمثيلية الاذاعية وان كانت ذات بداية ووسط ونهاية الا ان بدايتها ينبغي ان

تدخل في الحدث مباشرة بلا مقدمات في حين ان أغلب نصوص هذه المرحلة كانت تبدا بالمقدمات التقليدية، حيث يروي المذيع مقدمة طويلة قبل الدخول في الحدث، ودخل السارد عنصراً جديداً في الدراما الاذاعية و أداة أسلوبية في وصف الصورة المنظورة الى المستمع وسرد التفاصيل ذات العلاقة بالجو العام الذي تدور فيه الأحداث.

إلا أن التطور التكنولوجي لوسائل الاتصال وخاصة فيما يتعلق بالاذاعة من مبتكرات حديثة لاجهزة التسجيل و الاشرطة الصوتية و اللاقطات، و اكتساب الاذاعيون خبرة علمية و فنية، ساعد على بلورة المهارات الحرفية لفن الكتابة للإذاعية. فقد ادرك الاذاعيون ان تكون لغة الحوار منطوقة بعيدة عن (السرد و الوصف) وتؤدى على لسان الشخصيات وتتجسد فيها الأحداث. ففي بداية التمثيلية يعرف الكاتب بالشخصيات و بالزمان وهو ما يعرف باسم العرض، وطرق العرض لا تختلف باختلاف فحسب بل تختلف أيضا باختلاف الموضوع. وبعد البداية تعرض القصة عرضاً يتناسب وطبيعة الوسيلة، فإذا كانت المسرحية مجموعة من المشاهد والفلم مجموعة من القطات، فالتمثيلية الإذاعية مجموعة من المسامع والمسامع في التمثيلية الإذاعية التمثيلية الإذاعية ينبغي أن تكون متسلسلة متتالية كل مسمع يسلم الى الاخر و يمهد له و يتم الانتقال من مسمع إلى آخر بواسطة الموسيقى او المؤثرات الصوتية أو بطريقة التلاشي ثم الظهور ثانية.

لذلك فان بناء التمثيلية الاذاعية ينبغي ان يكون متكاملاً و متوازناً تتضح فيه عناصره المختلفة واهمها الفكرة أو الموضوع و الحبكة و الشخصيات و الحوار اضافة الى الجو العام.

أولاً: الفكرة

أو الكشف النهائي الذي يصل إليه الكاتب الدرامي لايصاله الى المتلقي قد توحي بالكثير من المعاني او الى حدث معين أو خبر أو قضية او قد تكون حكمة او موعظة اخلاقية او فكرة فلسفية.

كما يطلق عليها البذرة معتبرين اياها نواتا حية تعتمد عليها الشجرة في نموها و تفتحها، و برأينا ان الفكرة هي أساس كل عمل درامي ونطلق عليه جوهر الموضوع الاساس الذي يعمد المؤلف لغرض ايصاله للجمهور.

والموضوع غير القصة فالقصة هي الوعاء الذي يهدف اليه الكاتب. وبهذا فتحديد الموضوع قبل الشروع في الكتابة وقبل أن تسير أحداث القصة أمر ضروري، حتى لا يكون ثمة تناقض بين القصة و الفكرة. ومما ينصح الكاتب الإذاعي أن تكون الفكرة واضحة و ضوحاً تاماً في الذهن قبل ان يشرع بالامساك في قلمه، وإلا انتهى عمله الى الضياع و التشتت، فالفكرة تسري في العمل الدرامي سريان النزغ في اللحاء وكاتب التمثيلية الإذاعية بحاجة إلى وضوح الموضوع اشد من حاجة الكاتب المسرحي حتى يضمن متابعة المستمع عن متابعته. كما لا يشترط ان يكون الموضوع هاماً او ان يكون مقالة فلسفية، فطالما الفت تمثيليات ناجحة من أبسط المواضيع وقد يكون الموضوع من البساطة بحيث لا يتجاوز ملاحظة عابرة لإحدى نقائص البشر مثل: الجمال في الروح لا في الجسم.

وإيمان الكاتب بالفكرة امر ضروري، ذلك ان ايمانه بما يكتب هو الذي يعيد إلى أحداث التمثيلية وشخصياتها وكل ما فيها الحياة النابضة التي تجعل المستمع يؤمن بالإخلاص والصدق. وإيمان الكاتب بالفكرة يتطلب منه ان يقرا ما بوسعه القراءة عن كل ما يتصل بموضوعه لكي يكون أكثر الناس دراية و ادراكاً ووعياً به، وبذا يخرج الموضوع وقد اختمر في ذهنه واصبح من اول المتحمسين له وينبغي أن يكون للتمثيلية فكرة اساسية واحدة تدور عليها من اولها الى أخرها و لاينبغي ان يكون لها اكثر من فكرة أساسية واحدة إلا إذا كانت الثانية متدرجة في الاولى غير منفصلة عنها في الزمن.

والمستمع ينفر من الموضوعات ذات الطابع الفلسفي الذي يطول فيها الجدل و النقاش المتسع الجوانب و المتعدد الأطراف، و كذلك الموضوعات التي يطول فيها الوصف ويكثر فيها السرد، في الوقت الذي يفضل فيه التمثيليات ذات الموضوعات البسيطة التي تعالج حاجة في نفسه وتفضي اليه بسر جديد يأنس له.

وهناك بعض الأفكار لا يستطيع الكاتب الإذاعي أن يستخدمها " كالأفكار التي تحتاج إلى نقاش طويل ذلك لان مستمع التمثيلية الإذاعية يميل إلى الأفكار البسيطة الواضحة. كما ان هناك بعض الافكار غير المستحبة الى الراديو و يرجع ذلك لتفاوت السن بين المستمعين. ففي المسرح و السينما يمكن ان تمنع غير البالغين حضور بعض المسرحيات أو الأفلام التي لا تلائم حداثة سنهم. لكن الراديو لا يستطيع منع غير البالغين من الاستماع الى ما لا يستحب استماعهم إليهم، ولذلك كان من اللائق ان تستبعد مثل هذه الموضوعات منعاً باتاً " (احمد علي 2000ص82).

وأخيراً فان وضوح الفكرة سيسهم في رصانة البناء الدرامي الذي وضعت على أساسه الأحداث. ولكي يحافظ الكاتب على إنصات مستمعيه يجب أن يضع عنصر الاثارة و التشويق، فجاذبية الموضوع لا تقل اهمية عن الموضوع و بساطته، ذلك أن فهم المستمع لا يعتمد على ادراكه العقلي فحسب بل يحتفظ بكل التفاصيل. ولكن يعتمد أيضاً على جاذبية الموضوع. فالمستمع حين يجد ان الموضوع غير جذاب و غير مفهوم لديه، فان قدرته على ادراكه سوف تتاثر هي الاخرى.

فالفكرة الجيدة ينبغي أن تكون واضحة المعالم سليمة التكوين ولا تعيش في فراغ أو هائمة في فضاء، أنها مرتبطة بعناصر بناء التمثيلية الإذاعية، وعلى هذا الأساس، فالفكرة هي القيمة الكبرى التي تحملها التمثيلية الإذاعية و تجسدها من خلال عناصر البناء المختلفة غير أن هذه العناصر جميعا لا تتماسك إلا إذا كانت فكرة المؤلف واضحة من بادئ الأمر..وهذا يقودنا إلى..

مصادر الفكرة:

الدراما الإذاعية تمنح الكاتب الدرامي حرية مطلقة لا تقيده بحدود الزمان أو المكان أو الإمكانيات المادية، فهي تعطي حرية اكثر مما تعطيه اي وسيلة درامية اخرى. وقد تتشابه الافكار فيضن البعض ان الكاتب قد اخذ فكرته من غيره، الا أن طريقة معالجة هذه الافكار متباينة. كذلك صنوف حياتهم واحوالهم الاجتماعية و الأخلاقية و

الـسياسية.. متباينـة، فـلا عيـب مـن ان يكـون هنالـك تـشابه في الفكـرة مـع اخـتلاف الـصياغة و الاداء.

أما مصادر الفكرة عند الكاتب الاذاعي فهي:

1- الملاحظـة الدقيقـة و محاولـة ايجـاد روابـط منطقيـة بـين الاشـياء و مـا يـذكر في هـذا الصدد ان (تنسي وليم) عثر على فكـرة مـسرحيته المـشهورة (عربـة اسـمها الرغبـة) في عربـة قطار.

2- الموضوع المستعار لا ينفي اصالة الكاتب مطلقاً، بل ربما يؤكدها ويبرزها بصورة أوضـح مـن خلال المقارنة بين عمله هذا و العمل المستعار فيه.و الموازنة بينه وبين الكاتب الـذي سـبقه، حيـث تـسهل المقارنـة و الموازنـة هنـا لا تحـادهما في موضـوع واحـد، وقـد عـالج شكـسبير موضوعات مستعارة. (باكثير 1964 ص36).

3- هنالـك حالـة يـشعر الكاتـب بـان فكـرة مـا تخـتلج في اطـوار ذهنـه او تخـتلج في اعماق نفسه و انها تصلح نـواة لعمـل إذاعـي إذا وجـد لهـا الموضـوع الملائـم فيبحث عنه حتى يعثر به في واقعـة مـن وقـائع الحيـاة أو صـفحة مـن صـفحات التاريخ.

4- حالة أخرى تستهوي الكاتب موضوع سواء كان شخصية مـن الشخـصيات او موقفـاً من المواقف أو حدث من الأحداث ويملك عليـه نفـسه ويـشعر اذا عالجـه فـسينبثق عن عمـل جيـد فيعمـد الى درس الموضـوع و التعمـق فيـه حتـى يهتـدي الى الفكـرة الاساسية.

5- استعمال الخيال يتأتى على المعالجة الموضوعية شـانه في ذلـك شـان اوجـه كثـيرة لعملية الإبداع، و الكاتب أما أن يكون ذا خيال ويستعمل خياله و اما ان يكـون ذا خيال ويتعلم كيـف يـستعمله، و امـا لا خيـال لـه أبـداً، عـلى انـه ربمـا مـن الحكمة ان يكتب جميع الكتـاب الطـامحين عـلى درامـة الطبيعـة البـشرية لان

الخيال مع فقدان المعرفة بالسلوك الانساني او الالمام بالاستجابات الانفعالية للنفس لا قيمة له مطلقاً.(بسفيلد (الابن) 1978 ص 140).

6- المصادر الأدبية و التراث الديني لا يعني نقله كما هو ولكن صياغته صياغة فنية تتماشى و الوسيلة التي يكتب إليها.

7- كما يقتبس بعض الكتاب تمثيلياتهم من مسرحيات اجنبية راوها اصلح من غيرها و ساروا بحركة الاقتباس فوضعوا لها أسماء محلية وصاغوا الحوادث صياغة تتماشى مع طبيعة الاحداث التي يحيونها مع الاحتفاظ بالفكرة الأساسية. (مقلد 1975 ص21).

8- فضلاً عن كل ذلك، فان الصحافة تلهم بافكار و شخصيات غريبة يكون الصحفي قد خالطها في عمله اليومي، فهو يعرف كيف ينفعل الناس و يتاثرون بفعل الشدائد الضخمة، وهذه هي المادة الدرامية الفعالة. ولما كانت الأحداث هي المادة الخام للفن الدرامي، فان الاشتغال بالصحافة يعطي للفنان الاذاعي تدريباً عميقاً على فنه. وبذلك يجد أساساً لبناء عمل اذاعي متكامل من حيث الفكرة و الصياغة الفنية.

ثانياً: الشخصيات

الشخصية تعد مادة اساسية في العمل الدرامي فهي من الينابيع التي تلهم الكاتب بالموضوع وتمد بعناصر التمثيلية و حافزاً له على الكتابة. (إيجري.ب.ت ص100) فكثيراً ما لبث الكاتب امام شخصياته، واقفاً متأملاً دراسته ناقداً محللاً لطبيعتها.ومن اشد ما يعنى به الكاتب الدرامي للاذعة هو رسم شخصيات التمثيلية حيث لا يملك سوى الحوار الذي يعطي للشخصية فرديتها ويميزها عن غيرها، و الشخصية هي التي تسير بالفعل صعوداً ونزولاً حتى نهايته من اجل إيصال الفكرة النهائية. و القاعدة في الشخصية الدارمية ان تكون قادرة على حمل عبء الدور المناط بها، أي أنها تتمتع بالصفات التي تؤهلها للايفاء بمستلزمات الفعل الدرامي. لذلك فان ما من عمل درامي

يمكن ان يسمع أو يقرأ أو يشاهد ما لم يكن هناك شخصيات درامية له. هذه الشخصيات التي تبدا تفعل فعلها منذ بداية العمل الدرامي حتى نهايته. ولا يمكن ان نتصور عمل درامي ما بدون توفر شخصيات فيها سواء كانت شخصيات آدمية، او شخصيات خرافية. والشخصية الدرامية لها خصوصية معينة ذلك لانها لا بد ان تقوم بالفعل لان اصل الدراما هي المحاكاة.

إن جوهر الدراما هي محاكاة لفعل بشري ولكي يكون هذا الفعل منطقياُ ومقبولاً لا بد ان يقوم به كائن اقل، ولكنه يبقى مجرد فعل دون معنى اذا لم يقابله رد فعل مثله يوضحه و يعطيه قيمة درامية و هنا يخلق الصراع. اي ان العمل الدرامي عبارة عن افعال متصارعة، يؤديها أشخاص، و تاتي اهمية الشخصية من حيث أنها هي تصوغ الافعال. (بسفيلد (الابن)1978 ص169) والمحاكاة هنا في الدراما تتم بواسطة أشخاص يفعلون هذه الخصوصية تعطي للعمل الدرامي روح الدراما في الحركة و الفعل والحيوية، و الشخصية الدرامية مهمة جداً ذلك انها تساعد على خلق الحدث او العقدة. ولا يمكن ان يكون هناك عقدة جيدة في عمل درامي بدون أن تلتصق الشخصية بها.

ولذلك فان أي عمل درامي يكون جوهره الصراع الذي يتجسد عبر احداث العمل الدرامي فانه من الضروري، إن هذه الصراعات وتلك الاحداث تدور بين سجايا وخصائص و افكار الشخصيات الدرامية التي هي محور هذه الصراعات. فالشخصيات الدرامية هي التي تمثل الوعاء الذي يقوم بنقل التفاعل العام في العمل الدرامي وهي التي توجد الصراع وتحمله وتقوم بتطويره عبر أفعالها وحواراتها.

ولما كانت العقدة تتكون من مجموع هذه الافعال المتصارعة، لذا بالنتيجة تكون الشخصيات هي التي تخلق العقدة التي هي مجموعة العقبات التي يتخيرها المؤلف و يضعها في طريق الشخصيات في الزمان و المكان الذي يشاء، لذا عليه ان يختار من بين شخصياته من يبدا بهم تمثيليته دون الآخرين لأنه لا يستطيع ان يعطي المستمع كافة الشخصيات منذ البداية و لا ان يعرف المستمع بهم جميعاً، بل عليه ان يبدأ بالشخصيات التي يراها أجدر من غيرها (فالشخصيات تتباين في صفاتها الذاتية و المهنية كما تتباين في

الصوت، ورغم هذا التباين فان الأصوات التي تعبر عنها قد يكون بينهـا وبـين الشخـصية اخـتلاف).(مقلـدة 1975 ص219).

إن تحديد معالم الشخصية في التمثيلية الإذاعية هو انفرادها في نبرة الـصوت فقـط، وهـي تختلـف عن مثيلاتها من الوسائل الدرامية الأخرى كالمسرح أو السينما أو التلفزيون. فهناك تتحدد معـالم الشخـصية بما يقع عليها من أضواء ومكياج وملابس اضافة الى الصوت و المـؤثرات الأخـرى، أمـا في التمثيليـة الاذاعيـة فيتم توضيح كل تلك المعالم إلى المستمع عن طريق الصوت، بحيث تجعل مثل هـذه الشخـصيات شاخـصة امامه و لنترك عملية التخيل الذهني للمستمع، وهذه ضرورة ملحة و اذا ما اخذنا بنظر الاعتبار ان الاذاعة هي فن الرؤيا بالاذن.

فالطريقة التي تحدث بها الشخصية تكـشف عـن بعـض صـفاتها، فالـسرعة أو الارتبـاك مـن الأداء تعـبرعن القلـق وعـدم الثقـة بـالنفس، مـثلما يـوحي الـبطء و الطلاقـة في الحـديث بالرزانـة و الإرادة و الشجاعة.فالحوار الذي يتحدث به المثقف يختلف من حيث الصياغة عن الحوار الذي يتحدث به الـشخص الأمي أو القليل الثقافة ويصبح الحوار في هذه الحالة صـفة مميـزة للشخـصية المتحدثـة يلازمهـا ويكـشف سلوكها وتصرفاتها للمستمع.

إن رسم الشخصيات يعتمد على قوة خيال الكاتب، وان الكاتب للاذاعـة يجـد نفـسه حـراً طليقـاً من كل القيود التي قيد الوسائل المرئية الأخرى، فيطلق لخياله العنـان و ليبـدع في رسـم شخـصياته لتنـبض بالحركة والحيوية، وهذا لا يتم الا اذا كان الكاتب على معرفة ودراية بتفصيلاته بما يتعلـق بالشخـصية لـكي يوحي للمستمع بابعادها، و مما يستطيع ابرازه من خلال الصراع الدائر بين الشخصيات، و قبـل ان ينـشب الصراع الحقيقي بين شخصيتين أو ينشب صراع داخلي في صـميم الشخـصية يكـون لزامـاً عـلى الكاتـب ان يتخيل ذوات شخصياته تخيلاً تاماً وان يطورها و يتعرف على نواحي القوة و الضعف فيهـا. (محمـد رضـا 1972 ص338)

وتنقـــسم شخـــصيات التمثيليـــة الاذاعيـــة، الى شخـــصيات رئيـــسية و اخـــرى ثانويـــة او مـــساعدة. وكلـــما ازداد عـــدد الشخـــصيات في التمثيليـــة الاذاعيـــة، كلـــما تعـــذر عـــلى المـــستمع

تشخيصها ومعرفتها. فعملية التركيز على الشخصيات الرئيسية و الاقلال من الشخصيات الثانوية في التمثيلية الاذاعية سيرفع نسبة استيعابها من قبل المستمع و تتحقق الفائدة المتوخاة من وراء تقديمه.

والشخصيات الدرامية لا بد ان تبنى على اساس التعارض في قيمها، والقيم هي التي تحدد سلوك الشخصية على المستوى الفكري و الفلسفي. كما ان الشخصية قيماً تحددها فان لها سمات ايضاً تحددها، وهي عبارة عن تلك الصفات التي تميزها عن غيرها، كالشجاعة و الذكاء و الاهتمام بالاخرين و التهور... الخ و تظهر هذه السمات من خلال المواقف التي تخلقها هذه الشخصية اوتلك (مرزوق 1988 ص 286-287) و على اي حال، فان كل شخصيات التمثيلية الاذاعية بذور تطور تسير حثيثاً الى غايات احداثها لتؤكد انها في تنقل مستمر من حالة الى حالة اكثر تطوراً للحدث، و في تشابك العلاقات المستخدمة بين خصائص التمثيلية الإذاعية (إذ لابد أن تكون لكل شخصية من شخصيات العمل الدرامي وظيفة معينة تساعد على النهوض بالأحداث إلى أمام (إيجري ب.ت ص212).

وفي التمثيلية الإذاعية تعبر الشخصية عن نفسها بالصوت فحسب تعبيراً واضحاً، يكشف للمستمع عن كافة ابعاد الشخصية التي تبدأ في الكشف عن نفسها من اول وهلة. والقاعدة في الشخصية الدرامية ان تكون قادرة على حمل عبء الدور المناط بها، اي انها تتمتع بالصفات التي تؤهلها للايفاء بمستلزمات الفعل الدرامي. فان أغلب المصادر الفنية تتفق على أن الشخصيات الدرامية ثلاثية ابعاد تحدد طبيعتها وقيمها الدرامية في إطار (القدرة الفنية التي تربطها ربطاً وثيقاً بنمو الأحداث و الشخصية لتحقيق وحدة العمل الدرامي، او وحدة الموقف. ولا استقلال لبعد منها عن البعدين الاخرين من العمل الدرامي) (هلال 1973 ص616) وهذه الابعاد هي: -

1- البعد الجسماني (الفسيولوجي): - ويحدد البعد الفسيولوجي او الجسماني بالجنس والعمر و الطول و الوزن ولون الشعر و العينين و الهيئة و المظهر والصفات الوراثية، وغيرها من الصفات التي تمثل المظهر الخارجي للشخصية.

2- البعد الاجتماعي (السوسيولوجس): - ويمكن تحديد البعد الاجتماعي للشخصية بكل تلك العادات و التقاليد الاجتماعية المكتسبة من البيئة التي ولد و عاش فيها الفرد، و أثرت فيه كونها ترتبط بخبرات الطفولة والشباب، حتى أن أكتسب ثقافة مضافة، فان البيئة الاجتماعية تفرض على الفرد طابعاً معيناً من السلوك و التصرفات. (الازارون 1981 ص210).

3- البعد النفسي (السيكولوجي): - وهو ذلك البعد الناتج عن تراكمات التفاعل بين الانسان وبيئته التي يعيش فيها ومن تداخلات المحيط الاسري و الاجتماعي الذي يعطي الصفات الشخصية من ميول ومركبات تحدد صفة هذه الشخصية تلك.

" لذلك فان البعد النفسي هو ثمرة البعدين الجسماني والاجتماعي وهو الذي يعطي للشخصية القها الخاص بنجاحها ومزاجها. فيتم عن طريق هذا البعد تحليل السلوك الإنساني والفعل الخاص بالشخصية على وفق تحليل أفعالها ودوافعها المرتبطة بالبناء الداخلي لتلك الشخصية التي تغلفها المزاجية و السلوك العام.إن كل هذه الأبعاد مشتركة مع بعضها تشكل الإطار الحقيقي للشخصية.إضافة الوراثة والمحيط اللذان يعدان المناخ الأساسي لتكوين هذه الأبعاد " (إيجري ب.ت ص103).

إن أهمية هذه الأبعاد في الإذاعة تكمن في قدرة الصوت البشري على تجسيدها من خلال الحوار وطريقة الأداء كما إن ذكر هذه الابعاد من قبل الكاتب سواء في المقدمة او ضمن الأحداث على لسان الشخصيات تعين الممثل الإذاعي الذي لا يتوفر له الوقت الكافي الذي يتوفر لممثل المسرح للكشف عن ابعادها ليفهمها ويحسن ادائها و ما تبذله من جهد و تضحية في سبيل تحقيق اهدافها. ان اشد ما يجذب المستمع الى الشخصية ويدعوه للاندماج فيها هو رسمه الدقيق و المتفق مع طبيعتها ومع ما يحيط بها من شخصيات.

ثالثاً : الحبكة

الحبكة عند ارسطو هي " نواة التراجيديا والتـي تنـزل منهـا منزلـة الـروح ".(ارسـطو طـاليس 1967 ص54) وهذا يعني أن هناك حدثاً هاماً له بداية ووسط ونهاية يحدد بوقت يسمح بتحـول في حال البطل الذي قام بهذا الفعل من السعادة إلى الشقاء. ويؤكد ارسـطو اهميـة الفعـل في اكـثر مـن موقف، فهو يعد التراجيديا محاكاة للفعل، وما الفعل إلا الحياة، وما الحيـاة الا تحـول مـن الـسعادة الى الشقاء " هذا هو الفعل في التراجيديا اليونانية، و الفعل التراجيدي ينميه صراعان في نفس البطـل، صراع داخلي و صراع خارجي. اي ان الشخـصية و البيئـة لمحيطـة، و الشخـصيات الاخـرى هـي التـي تسبب الماساة. والصراع الذي ينمي الفعل في الماساة اليونانية صراع ضد قوى غيبية ". (طه سالم 2003 ص179) ويمكن القول ان الحبكة هي اعادة ترتيب احداث القصة بحيث تكشف عن الفعـل الرئيـسي في العمل الدرامي، وبهذا تكون الحبكة مشتملة على القصة ولكنها ليست هي القـصة، ويجـب ان لا يفهم ان الحبكة هي القصة بل يمكن القـول ان القـصة هـي المركبـة الطويلـة التـي تحمـل الحبكـة، والدليل على ذلك ان القصة الواحدة قد تكون لها حبكات مختلفة. وهذا يعنـي ان الكاتـب الـدرامي لا يبدل أحداث القصة اعتباطاً بل يكتبهـا محبوكـة بمنطـق دقيـق وصـارم يثبـت الفعـل الاسـاسي او يوحي به على اقل تقـدير.ومـن أهـم خـصائص الحبكـة ان تجـري ربـط الاحـداث و الحـالات ربطـاً متسلسلاً محكماً يجذب المـستمع بعوامـل التـشويق و الإثـارة، وصـولاً بالتـدرج الى خـواتم تكـون نتيجة لاحقة لاسباب سابقة.لذا عـلى الكاتـب ان يبنـي الأحـداث بـشكل منطقـي، اي ان يـربط كـل حادث بما سبقه وما تلاه من حوادث.إن الشخصيات و الحبكة غير قابلة في اغلـب الاحيـان للفـصل و الفرز، ان الحبكة كما افهمها تخلق من قبل الشخصية، من غاياتها وتطلعاتها و اهـم مـا يخـتلج مـن أفعال نفسية مسببة التـاثير بفعـل التـأثير الاحتكـاكي مـا بـين الـذات و الموضـوع لان الحبكـة " هـي النتيجة الطبيعية للـدوافع و الحـوافز الكامنـة في قلـوب الشخـصيات و عقولهـا كـما تـصورتها هـذه الشخصيات " (بسفيلد (الابن)1978 ص205).

ولذلك فان الرغبة هي الأساس الدافع للصراع، و الرغبة الايجابية هي الدافع الذي يهدف إلى تحقيق الفعل السلوكي النزيه على عكس الرغبة السلبية التي ينتج عنها الفعل السيئ المرفوض، ومن خلال تناقض الرغبات وتعددها ينشا الصراع الذي يأخذ بالدراما إلى نتيجتها النهائية و لكي تكتمل العقدة في الدراما فلا بد أن يكون للبطل خصمه ووجود الصراع بينهما وتحريك تلك العناصر بحيث تثير الاهتمام والترقب.

فعند إعداد قصة ما بغية صبها في قالب درامي إذاعي لا تقتضينا الضرورة أن نقتفي آثار السياق نفسه في القصة بل يتحتم علينا أن نبدأ أحداث الدراما الإذاعية من النقطة التي نحس أنها تصلح بداية للبناء الدرامي ضمن الشروط المعروفة لبناء الفعل باشتماله على بداية ووسط ونهاية بتميز اللحظات الدرامية الثلاث وهي العرض والمعاناة والتنوير.

إن الإطار الدرامي في طبيعته يختلف عن الإطار القصصي - فالعرض (البداية) يتضمن تعريف بالشخوص، طبيعة المكان، السياق الزمني للحدث، طرف من علاقات الشخوص ببعضهم. والمعاناة (الوسط) يعني وجود قوتين متصارعتين وموضوع الصراع يتحتمه المنطق بحيث أن الصراع يجري على شيء معقول. والتنوير يأتي في النهاية وهو ما يبتغيه الكاتب، أي ماذا يريد أن يقول لنا من خلال الأحداث والصراع.

وبناء على ما تقدم، فان الحبكة هي التي تتدخل في تفاصيل الأجزاء المكونة لعلاقات الشكل الجمالي، كما أنها تتجدد في بناء الحدث زمنيا وصولا إلى الذروة وفي بناء الصراع، إذ أن عدم وجود حبكة يعني عدم وجود صراع. لذلك فان الحبكة ليست هي الصراع وليست هي الأحداث أو الزمن فيها، إنما هي كل هذا مأخوذ بقالب بحكم التساوق جماليا بين العناصر المكونة لبناء العمل الدرامي لتشكل خطا جماليا زاخرا بالتوتر الدرامي والاندهاش بما يثير المتعة ويحدد القصد من هذا التشكيل، وتحقق التداخل التركيبي والمعماري للصيغ الدرامية جماليا لتساهم في إبراز العمل الدرامي.

وتضم الحبكة عناصر عدة تسمى عناصر بناء الحبكة، تأتي بين الثلاث الأورسطي (البداية والوسط والنهاية) وهذه العناصر هي: المقدمة أو البداية والتعقيد والصراع والأزمة والذروة والحل أو النهاية

وتلعب المقدمة (**) دوراً أساسيا في الإيحاء بالفعل الدرامي الأساسي في التمثيلية الإذاعية، وينصح أن تكون المقدمة قصيرة لا تتجاوز الدقيقة تستخدم عناصر الصوت في التمثيلية الإذاعة:

الصوت البشري من الموسيقي، المؤثرات الصوتية، الصمت، لذلك فعلى الكاتب الإذاعي أن يثير انتباه المستمع منذ البداية لجذب انتباهه ومن ثم متابعته للأحداث، ولذلك فعلى الكاتب الإذاعي أن يكون ذكيا في اختياره الوسيلة المناسبة واستخدامها، والتي تكون قاعدة ارتكاز الحدث. أن تسلسلا منطقيا لا ضروري إلى تأزم الصراع ووصوله إلى مراحله المتقدمة حيث أن الحوادث الابتدائية التي ينشا منها الصراع تشكل نقطة انطلاق الحدث التي تقوده إلى النمو.

إن نجاح المقدمة في جذب انتباه المستمع والاستمرار في الاستماع يتكامل مع القصة في وقت إذاعي قصير، ولذلك تأتي أحداثها مركزة سريعة متعاقبة يتم الانتقال فيها من مسمع إلى مسمع في اقل وقت، بعكس المسرح والسينما والتلفزيون. فالتمثيلية الإذاعية تستطيع أن تنقل المستمع إلى أماكن متباعدة في ثوان معدودات، أو تجعله يتخيل مشاهد لا يستطيع المسرح والسينما والتلفزيون التعرض إليها حيث تتيح للمستمع أن يتخيل وان يشارك مع التمثيلية الإذاعية في التصور. وبعد ثوان من عرض المقدمة يستطيع المستمع أن يحدد أين تدور الأحداث على وجه التحديد ومتى حدث ذلك ومن هم

(**) وسميت بعدة تسميات:- لاستهلالية، المدخل، العرض التمهيدي، البداية.

الأشخاص الذين يعاصرون تلك الأحداث، وبهذا يكون المستمع قد تعرف على الزمان والمكان والشخصيات من خلال الحوار وفيه تتحدث عن الموقف أو الوقائع التي أدت إلى التعقيد.

ويعد التعقيد عنصراً مهماً من عناصر الحبكة، وهو أصعب أجزاء التمثيلية الإذاعية تمييزاً ولكنه جزء أساسي منها، وهو ذلك الجزء الذي يطور العناصر التي طرحتها المقدمة " والتعقيد يشكل عنصراً أساسيا في بناء الحبكة ". (ميليت 1966 ص 416).

وهي تظهر في التمثيلية الإذاعية أسرع مما تظهر في المسرح والسينما والتلفزيون ويستمر عرض القصة في قالب جذاب يسوده التوتر والقلق الناتج على مصائر الشخصيات الدرامية يشوق المستمع ويجعله في لهفة متواصلة لمعرفة ما يجد بعد ذلك. ويعد التوتر والتشويق وجذب الانتباه من الركائز الأساسية التي يعتمد عليها التعقيد، وذلك عندما يرتبط التشويق في التمثيلية الإذاعية بخلق عنصر المفاجأة.

إن الفعل المتصاعد يقود العمل الدرامي نحو نقطة التحول أو الأزمة، وذلك أن القوى التي تتصارع فيما بينها يجب أن تصل إلى لحظة يكون الصراع قد وصل إلى مداه الأعلى وهذا يطلق عليه الأزمة. " إذ هي لحظة التوتر التي تبلغها القوى المتعارضة الخالقة للصراع وتؤدي إلى ترقب في تحول الحدث الدرامي " (حمادة 1970 ص 166). ومهما كانت الأزمة صغيرة فإنها "كالعرض التمهيدي تشتمل على اجتذاب الاهتمام وتعميق الترقب وزيادة في عدد ونوع العواطف التي تشعر بها شخصيات العمل الدرامي ويشاركها الجمهور في شعورها هذا " (ميليت 1966 ص 419).

والأزمة تؤدي طبعا إلى أفعال أخرى وأحداث أو تعديلات وتحويرات في الشخصية قد يكون لها بدورها نتائج جديدة تدفع بالعمل الدرامي إلى الأمام.

إن مواقف الشخصيات إزاء ما يعترضها سيقود إلى حدوث الأزمات بين أطراف الصراع وتلك الأزمات ستحدث التوتر والتشويق اللازمين لدى المستمع، وتظل مسالك الطريق غير واضحة المعالم مما يجعل الترقب و القلق يستحوذان على انتباه المستمع و رغبته من متابعة ما سيحدث من تطورات.و باستطاعة الكاتب الإذاعي أن يتضمن في

طريقه عرضه للصراع مما يجعل المستمع في حالة إنشداد تام، ومما يزيد المستمع رغبة في التعرف على ما ستؤول إليه الأحداث و كل ذلك يجري وفق متطلبات البناء الدرامي الفني الذي يعتمد العقدة الرئيسية التي تتفرع منها أزمات ثانوية ذات ارتباط وشيج بالهدف النهائي المطلوب تحقيقه.

وتتجمع الأزمات الثانوية خلال أحداث التمثيلية الإذاعية حتى تصل إلى أزمة رئيسية واحدة لابد للحدث عندها أن يتغير مما يؤدي إلى تغيير مصائر الشخصيات في التمثيلية الإذاعية. ولكي تصل الأحداث إلى هذا التغيير " لابد أن تصل الأزمة إلى أقصى حالات توترها لكي تنفجر بعدئذ محدثة الذروة. وعادة ما يحدث تحول في مجرى الحدث بعد بلوغه ذروة تأزمه "(حمادة 1970 ص 166). ومن الطبيعي أن الذروة هي قمة البناء الدرامي في الأعمال الدرامية عموما واكتشافها ووضع الأصبع عليها والتمسك بها ومعالجتها بشيء من الحذر والاهتمام الشديدين. شيء يفيد الممثل والمخرج... ينبغي أن يتألقا فيها ذلك إن أعظم المشاهد الدرامية تأثيرا هي الذروة " وتعد الذروة اشد اللحظات التي تجذب انتباه المتلقين وتستحوذ على انتباههم وتمثل قمة الصراع وتكون في نهاية العمل الدرامي أو قريبة من هذه النهاية.والذروة هي آخر صدام متصاعد بين البطل ونقيضه، وهو الصدام الذي لابد أن ينهزم فيه أحداهما " (مرزوق 1988 ص285). ويشكل الصراع الدرامي عنصر مهم في هيكلية بناء التمثيلية الإذاعية فالصراع الدرامي يرتبط بالفعل الدرامي، ويرتبط هذا الأخير بالشخصيات الدرامية التي تسير بالفعل نحو العقد والأزمات وهي علاقة جدلية وطيدة عملية بناء التمثيلية الإذاعية.

إن تسلسلا منطقياً لهو ضروري في تأزم الصراع ووصوله إلى مراحله المتقدمة حيث إن الحوادث الابتدائية التي ينشئها عنها الصراع تشكل نقطة الانطلاق التي تعوده إلى النمو حتى نقطة التحول التي تحصل بعد حركة هبوط ووضع نهاية لهذا الصراع. إن عملية تصاعد الصراع في أحداث التمثيلية الإذاعية ضروري على الكاتب أن يضعها في نظر الاعتبار لأنها ستعمل النهاية على شد المستمع نحو ما يجري في التمثيلية والتشوق لمعرفة النهاية الحتمية لها والنتيجة التي تخرج بها. ولهذا يأتي الصراع بعد معرفة الكاتب

بشخوصه في حسن اختيارهم للموضوع الذي يعالجه والفكرة الأساسية التي يدور عليها بحيث تكون هذه الشخوص متباينة ومتناقضة ليتولد بينها الصراع الذي لا تنهض التمثيلية إلا به على أن ينشأ هذا التناقض تلاحم في النهاية يحقق الوحدة. " ولكي يحتدم الصراع ويستمر إلى النهاية يجب أن تكون بين هذه الشخوص شخصية محورية من ذلك الطراز القوي العنيد الذي لا يقنع بإنصاف الحلول فأما أن يبلغ كل ما يريده أو يتحطم " (باكثير 1964 ص 65).

إن جدلية الصراع تتضمن البطل والنقيض وموضوع النقيض الصراع، وقد يكون الصراع بين إنسان وإنسان كما في مسرحية (عطيل) أو بين إنسان ونفسه كما في مسرحية (هاملت) أو بين الأفكار المتعارضة كما في مسرحيات (ابسن) أو بين الإنسان والطبيعة كما في (روبنسون كروزو). وقد تجتمع أنماط الصراع جميعا في حالة درامية واحدة وغالبا ما تجتمع. وبقدر تعلق الأمر بموضوع الصراع فانه يجب أن يكون من الجسامة ما يستحق الدخول من اجله في صراع. وبهذا يدفع هذا الصراع قدماً بالعمل الفني إلى أهدافه وخلق نوع من المتعة والتشويق لمعرفة ما سيحدث للشخصيات من أحداث ووقائع ومصالحها والصراع يدفع الشخصية الدرامية من أن تنمو.

أما عن الوظائف الدرامية للصراع في العمل الدرامي فتحدد بعدة نقاط، أهمها: الربط بين الحدث الأساسي والأحداث الفرعية، وشد انتباه المتلقي ومساعدته على الاشتراك في الأحداث، لان العمل الدرامي يستهدف وجود عاطفة حب بين المتلقي والشخصيات الخيرة، ووجود شعور كراهية بينه وبين الشخصيات الشريرة (شلش 1971 ص 27)

وأخيرا، الحل أو النهاية في آخر عناصر بناء الحبكة، وهو الجزء الذي تنتهي عنده الدراما، وهو الجزء الذي يكمل فيه الكاتب رسم جميع الخطوط التي فيها العمل الدرامي وهناك خصائص معينة للحل في شتى الأعمال الدرامية وهي الوضوح والمعقولية والتشويق. ويقال أن أحسن الحلول ما كان واضحاً موجزاً يمكن تصديقه، والإيجاز أهم صفات الحل حتى يمكن أحيانا أن يعرف الحل من مرحلة الذروة. وأحيانا أخرى يترك الكاتب المتلقي جاهلا بعدد من العناصر التي تحدد اهتمامه ببقية الحدث. والغرض من

هذا الإيجاز هو إخفاء لحظة حاسمة في الحدث عن المتلقي بغرض إثارة شعوره بالتوقع القلق في نفسه، وهو ما يسمى بالإيجاز الدرامي.

رابعاً: الحوار

قبل أن نتحدث عن الحوار كقيمة صوتية لابد أن نتوصل إلى معنى الحوار في اللغة. فهل اللغة هي وسيلة تفاهم أم هي تعبير عن حالة اجتماعية وثقافية؟ يعتقد البعض إن اللغة هي وسيلة اتصال وتفاهم بين البشر. فيما الحقيقة أنها ليست كذلك فقط، إنما هي تعبير أيضا عن حالة اجتماعية وثقافية، فانك من خلال لغة الشخص تستطيع معرفة انتمائه الاجتماعي ومستواه الثقافي والانتماء الاجتماعي لهذه الشخصيات. إذن فالحوار يحقق لنا هدفين : الأول إيصال الأفكار والمضامين والحقائق والهدف الثاني التعبير عن مستوى الشخص وانتمائه الاجتماعي والثقافي _ حول 2007 انترنيت).

والحوار في الدراما " نمط من أنماط التعبير تتحدث به شخصيتان أو أكثر بحيث يتسم حديثهم بالموضوعية والإيجاز والإفصاح وهو الطابع الذي ينتظم به الكلام بطريقة تجعله يثير الاهتمام باستمرار، ويشتمل على نسب موزونة ومنظومة من الإيقاع والاتزان " (رشدي ب. ت ص 57).

ويأتي الحوار في سياق بناء التمثيلية الإذاعية عنصراً أساسيا لتوصيل الفكرة أو الموضوع الذي تحمله في طياتها. وهو الوسيلة الوحيدة التي تعبر فيها التمثيلية الإذاعية عن مضمونها وذلك بواسطة الكلمات المنطوقة على لسان الشخصيات والحوار يأخذ مساحة واسعة في مجمل التمثيلية الإذاعية، وتزداد نسبته فيها أكثر من بقية الوسائل الدرامية الأخرى، وهو الذي يستطيع المستمع من خلاله أن يعرف قصة التمثيلية والأحداث التي وردت فيها من خلال الشخصيات التي تتحدث وما يصاحب ذلك من عواطف وأحاسيس.

وتأتي أهمية الحوار في الدراما الإذاعية لأنه يقوم بكل شيء تقريباً: يوحي بالزمان والمكان ويصور حركة الشخصيات وأفعالها وما يحيط به من أثاث، ويكشف عن أبعادها الطبيعية والاجتماعية والنفسية والصراع بينها، ويكشف عما تنطوي عليه الأحداث ويوضح ما في الشخصيات والأحداث السابقة لبدء الدراما، ويوحي أيضا بما سوف تقوم به الشخصيات. وباختصار انه يقدم تعويضاً لنفس الصورة الحاصل في الإذاعة وهو المظهر المادي أو الصلة التي تربط المؤلف والممثل والمتلقي بوحدة فنية (هلال 1973 ص 658).

والتمثيلية الإذاعية ليس إمامها وسيلة للتعبير عن مضمونها سوى الحوار فكل ما يعتمل في صدور الشخصيات تجاه الآخرين أو تجاه أنفسهم أو ما تقوم به من حركات أو إشارات أو أعمال، أو ما حولها من مناظر ومقاعد يجب أن يصب في عبارات منطوقة. ولعل التمثيلية الإذاعية من أكثر الفنون الكلامية حاجة إلى التنوع في أسلوب الإلقاء بسبب الاعتماد على الصوت.

والإلقاء هو فن النطق بالكلام وغاياته: (بلبل 2001 ص 82).

1. إيصال المعاني التي يقصدها المتكلم.
2. نقل المشاعر والأحاسيس والعواطف التي يتضمنها النص.
3. كشف جماليات الأدبي للكلام..

لذلك فالكاتب الدرامي الإذاعي الناجح هو الذي يختار لشخصيات تمثيليته حواراً نابعاً من الحياة مصوراً لها، وهو الذي تقوم به التمثيلية وينتقي الأساليب المعبرة عن شعور شخصياته وعواطفهم. والحوار في الدراما الإذاعية يختلف من حيث الصياغة عن الحوار من بقية الوسائل الدرامية الأخرى والأحداث التي يستعين بها الكاتب ليظهر شخصية الممثل عن طريق الحوار المسندة إليه تتمثل في: - (احمد علي 2001 ص 94).

1. طريقة الشخصية في اختيار الألفاظ.
2. طول الكلمات أو قصرها من حيث البناء والتركيب.
3. السرعة أو البطء في الإلقاء مما يعبر عن الحالة النفسية التي تكون عليها الشخصية.

كما أن هناك من الوسائل التي يتبعها الكاتب في أعداد الحوار: الضغط على المقاطع الهامة زيادة في تبنيه المستمع إليه. والكاتب الإذاعي يستخدم نفس الوسائل التي يتبعها محلل الشخصيات. فالشخصية البسيطة يكون الحوار الصادر عنها بسيطاً وساذجاً، أما الشخصية المعقدة فهي تحتاج إلى ما يناسبها من الحوار.

أما عن وظائف الحوار " فللحوار ثلاث وظائف رئيسية: أولها السير بعقدة التمثيلية أي تقدمها أو تدرجها وتسلسلها. وثانيتها الكشف عن الشخصيات وثالثها مساعدة التمثيلية من الناحية الفنية أثناء إخراجها " (مقلد 1975 ص 23). كما أن للحوار وظائف أخرى أهمها الكشف عن الحالة النفسية للشخصية، وتأثيرات المكان والحدث تساعده في ذلك المؤثرات الصوتية والموسيقى. وأخيرا إيضاح الشخصية وكشف الأحداث وتطوير الحبكة وهو الذي يشيع الحياة في الدراما، إذ يعد فعلا من أفعال الشخصيات يغطي أحداث العمل الدرامي ويلقي الأضواء على طبائع الشخصيات ودوافعها.

بالإضافة إلى ضرورة أن يلقي الحوار باستمرار ضوءاً على المناظر و الجو النفسي العام التي ترتبط بالشخصيات.

أن أكثر ما يعاني منه الكاتب الإذاعي هو الكيفية التي يستطيع من خلالها إعطاء الشخصيات فرديتها، فالحوار يمكنه بتلك المهمة اذ يمكن أن يلقي ضوءاً على مركز الشخصية وموقعها نسبة للآخرين ثقافتها، بعدها الاجتماعي والنفسي، وطريقة الحديث و انتقاء الكلمات تختلف من شخصية إلى أخرى، و كلما استطاع الكاتب الإذاعي أن يخلق المنضر الموحي للشخصية في ذهن المستمع من خلال الكلمات المنطوقة، كلما توضحت الصورة السمعية لديه.وبذلك أمكن للتمثيلية الإذاعية من تحقيق غايتها و إيصال محتواها الدرامي.

لذلك فالحوار الجيد ما نبع من صميم الشخصيات والأحداث، ودلت كل كلمة فيه على معنى يكشف عن حقيقة ما، وعبر عنها تعبيراً طبيعياً لا افتعال فيه من اجل بناء الشخصية أو الأحداث. ويتوقف الحوار المستخدم في العمل الدرامي(على قوة الحوار

ووقعه في النفوس الأثر البالغ في تقويم العمل الدرامي والحكم عليه، فالكلمات وزن وجرس وأنغام، وجمل الحوار تبنى على دقة التعبير لأنها قد تتضمن في الغالب أكثر من معنى في الوقت نفسه " (مرزوق 1988 ص313).

فمن الأمور الضرورية عند كتابة التمثيلية الإذاعية: تجنب الكلمات الطويلة واستبدالها بأخرى قصيرة، والابتعاد عن استخدام العبارات والكلمات الأجنبية والمصطلحات الفنية والصيغ العلمية والتعابير المهنية إلا عند الضرورة القصوى. فالبساطة والوضوح تساعد المتلقي على حسن الإدراك وسرعة التلقي " فالحرص أن ينتقي الكاتب الدرامي الإذاعي لشخصياته حتى الأساليب المعبرة عن شعورهم وعواطفهم ويترك العبارات التي لا قيمة لها، لان أي محاولة لنقل الأحاديث العادية لن يعطينا أي متعة. وتجنب الحوار المليء بالتكرار فالحوار ينمو منطقياً من الشخصيات ومن الصراع، وذلك أن تماسك الحوار ضروري حتى يحتفظ بالخيط الدرامي الملتحم بنسيج التمثيلية حتى تؤدي الغاية التي تهدف إليها.فالحوار يشكل النسيج العام للتمثيلية الإذاعية عن طريق الكشف عن الدلالات والمعاني المطلوبة و توضيح واقع الشخصية وأفعالها، والتي يشكل الصراع فيها عنصرا مهما لكسب القوة والحياة.

والتلوين في الحوار باللون الموافق لنوع التمثيلية ووفقاً للمعنى الذي يرمي إليه الكاتب. فالجمل التي تشكل موقفاً عاطفياً تكون غنائية متدفقة، وفيها الفيض العاطفي والإحساس بالحب والجمال، أما مواقف العظمة والمجد فتكون جملها قوية قصيرة فيها من الشعور بالقوة والمواقف الفلسفية تحتاج إلى جمل تنطق بالرزانة والاتزان وتحمل صيغة منطقية وطبيعي أن الحوار يأخذ طابع التمثيلية العام فان كان مأساة فتختار من الألفاظ ما تثير في نفوس المستمعين الرهبة والجزع والخشوع، وان كانت ملهاة انتقى من العبارات ما يثير المرح والسخرية. فلابد أن يكون الحوار في النهاية حواراً يمكن الاستماع إليه وفهمه بوضوح وبساطة وتتحقق هذه البساطة وهذا الوضوح عندما تكون لغة الحوار موحدة في التمثيلية الإذاعية، الأمر الذي يؤدي بالمستمع إلى متابعة تمثيليته وحدة واحدة.

لذلك فان إبراهيم حمادة يؤكد أن لغة الحوار تمتاز بقيم خاصة وهي: - (حمادة 1970 ص135).

1. أن يدفع إلى تطوير الحدث الدرامي وتجليته ومن ثم وظيفته كعامل بياني زخرفي خالص.
2. يعبر عن ما يميز الشخصية من الناحية الجسمانية والنفسية والاجتماعية.
3. يولد في المشاهد هذا الإحساس بأنه مشابه للواقع مع انه ليس نسخة فوتوغرافية للواقع المعاش.
4. يوحي بأنه اخذ ورد بين الشخصيتين المتجاورتين (أو الشخصيات) وليس مجرد ملاحظات لغوية تنطق بالتبادل).

وأخيرا يجب التركيز على الحوار لأنه لغة التعبير في الإذاعة، فلابد أن نراعي الحوار وذلك بان يحتوي البلاغة الفنية التي تفصح عن قيمة الأشياء وجوهرها، والحوار يوصل المعنى الداخلي للمستمع بشكل يدرك من خلاله قيمته وحساسيته والرمز الذي يحويه يجب إبرازه للمستمع.

خامساً: الجو النفسي العام:

هو مجموعة من التأثيرات النفسية والعقلية والوجدانية التي يحدثها تآلف وتوازن وتفاعل وتجانس القيم الدرامية (الفكرة، الشخصيات، والحبكة وعناصرها، والحوار) في كيان وشعور المتلقي وعلى امتداد مراحل بناء العمل الفني (فريد 1980 ص 25).

أو هو الإطار الذي يحيط بالحدث أو الفعل الدرامي بحيث يوحي به ويشتق منه، والإطار السيء أو الرديء قد يفسد فكرة رائعة كما إن الإطار الجيد قد يدعم حدثاً متواضعاً. فالجو العام هو شيء غير مدرك وان كان يجسد من خلال عناصر مدركة وهو بذلك يتحكم بالشخصيات وحركتها وفقاً لمعطياته. إضافة إلى كشفه طبيعة الملامح الاجتماعية والمكانية والبيئية للعمل. " إن الانتقال والتحول في الجو العام يمكن أن يكون شبيهاً بالانتقال والتحول في المقاطع الموسيقية. إن الشدة تعود مباشرة إلى الفاعلية الحركية

للأبنية الموسيقية والإيقاع التدريجي المتصاعد الذي يهبط ويعلو، والأكثر أهمية، إن كل هذه النوعيات بإمكانها أن تتحرك في الوقت نفسه مثل التكوين الاوركسترالي.

إن الاختلاف الوحيد هو باستعمال الإنسان لأحاسيس مختلفة " Houis M.2003 P41 ")

كما توظف الموسيقى (لخلق الجو العام للإفصاح عن العواطف الداخلية والمزاج النفسي للشخصيات. فضلا عن قدرتها على تعميق حالتي اليأس والخوف فهي تقوم بتأكيد الفعل وتعميقه. ومثلما تقوم الموسيقى بوظيفة خلق الجو العام فان المؤثرات الصوتية تفعل ذلك علاوة على أنها يمكن أن تكون مصادر وثيقة للمعنى وهي تشكل دلالات كبيرة على ما تحمله الشخصيات هذا فضلا عما تضفيه من واقعية ناتجة عن رفقة المؤثرات المستديمة والأحداث في الحياة " (مهدي 2007 انترنيت).

والجو النفسي يتحقق من خلال وسيلتين أساسيتين هما المطابقة أو تضاد.

فالمطابقة: هو اختيار العناصر المادية المحيطة بالحدث أو بالشكل الذي يوحي به أو يعمقه، فالغروب مثلا يوحي بالحزن والكآبة، كما أن الغيوم تنذر بما يوشك أن يعكر صفو الأحداث فضلا عن الحدائق والزهور وخرير المياه يصلح أن يكون إطارا للقاءات صافية بحيث تهيئ النفوس.

أما التضاد: يعني مفاجئة المتلقي بما لا يتوقعه من جو معين. ويجب أن يكون استخدامه محدداً وبشكل حذر. مثلاً (مشهد رومانسي يوحي بالفرح ثم مأساة) هذا الاستخدام خطر لعدم مطابقة الأجواء الملائمة.

إن أهم شيء في الجو النفسي العام هو الانسجام مع الجو واختيار العناصر المادية المناسبة ومما يدعم الجو النفسي العام عامل السرعة ولا نقصد بالسرعة هنا الإسراع بالحوار في التمثيلية الإذاعية بل نقصد السرعة بشكل عام (اختزال الحدث).

عناصر تكوين الجو النفسي العام:

1.من خلال الحوار، في الكيفية التي يتم فيها بناء الجمل التي يراعى فيها (إيقاع الكلمة وجرس الألفاظ وتركيب الجمل).

2.عن طريق العقدة، فهناك عقد بسيطة وعقد معقدة ومتشابكة تثير تشوقاً وتحفزاً كبيراً وتخلق جواً نفسياً عاماً.

3.الشخصيات هي بدورها تخلق الجو النفسي العام عن طريق أفعالها ونوعيتها.

4.الفكرة تخلق هي الأخرى جواً نفسياً عن طريق هزلية وجدية الفكرة.

5.الأماكن تخلق لحالها وخصوصيتها ومذاقها جواً نفسياً عاماً

6.الزمان، الجو النفسي بالنسبة إلى زمان الأحداث ووقائعها تختلف من زمن لآخر.

7.الحالة النفسية، إن العقد النفسية و الأمراض النفسية و العقلية تخلق الجو النفسي العام.

8.الموسيقى و المؤثرات الصوتية لها دور في التمثيلية الإذاعية للتأكد و الإيحاء بالجو النفسي العام الذي يحيط بطبيعة الحدث.

الفصل الخامس

دور التليفزيون كمؤسسة إعلامية فى توجيه وتعزيز السلوك الرياضى ومواجهة الشغب والتعصب فى المنافسات الرياضية

الفصل الخامس

دور التليفزيون كمؤسسة إعلامية فى توجيه وتعزيز السلوك الرياضى ومواجهة الشغب والتعصب فى المنافسات الرياضية

لاتزال مشاهدة الأنشطة الرياضية وفعالياتها في الملاعب و الأندية الرياضية تستحوزعلي إهتماماً واسعاً وحضوراً حاشداً تصاحبها أحياناً مظاهر من التعصب والشغب، التى تعد أبشع صور الإضرار بأمن المجتمع وإستقراره، فضلا عن أنها تفقد الأنشطة الرياضية قيمتها ومتعتها.

والشغب ظاهرة عالمية، تعاني منها معظم المجتمعات وذلك بسبب ما يصاحبة من أعمال التخريب والتدمير والقتل، وحيث أن الشغب الرياضي أحد أنواع هذا الشغب فهو يعد من الظواهر الاجتماعية والنفسية حيث أصبحت تشكل خطراً على الأرواح والممتلكات من خلال السلوك العدواني. (2: 17)

وتتضح معالم الشغب الرياضي في التجاوزات غير المقبولة التي تصدر من بعض الأفراد داخل وخارج أسوار الملاعب، وقد أوضحت منظمة الأمم المتحدة للعلوم والثقافة (اليونسكو) (1989) بأن ظاهرة العنف وشغب الملاعب في ازدياد تدريجي، والعنف في الملاعب هو شكل من أشكال الانفعال الرياضي الذي يظهر على شكل المهاجمة بقصد إلحاق الأذى أو الضرر بالآخرين.(1: 30)

ويحفل التاريخ الرياضي بالعديد من الأحداث الجسيمة التي تصنف على أنها نوع من أنواع الشغب الرياضي التي تحتفظ كرة القدم بالصدارة في ذلك، حيث وقعت أول ظاهرة عنف خطيرة في ملعب كرة القدم بحديقة إيبروكسي بانجلترا (1902) وفي (1908) أصدرت محكمة مانشستر قراراً بتحريم ممارسة كرة القدم وذلك بسبب العنف والشغب

الذي يكتنف تلك المباريات، بينما يمثل عام (1969) اندلاع أول حروب الرياضة في العالم التي وقعت بين هندوراس والسلفادور بحرب كرة القدم.(1: 29)

وهذا العنف والشغب الذى انتقل الى ملاعبنا العربية بشكل افسد متعة المشاهدة واخرج المنافسة الرياضية عن مسارها الصحيح، وهو مانشاهدة دوما على شاشات التلفزيون.

وتشكل الجهود المنظمة والدؤوبة لاستغلال الرياضة لتحقيق مكاسب مادية او سياسية خطراً يهدد الروح الرياضية التى هى الاساس الذى تقوم علية الرياضة وتتحول الى شىء اخر مختلف، فكانت الاخطار المحدقة بالروح الرياضية مجال اهتمام الاوساط والهيئات التى يعز عليها ان تتحول الرياضة الى تجارة وان يتحول الرياضى الى سلعة وان تتحول الملاعب الرياضية الى ميدان للصراعات (11: 2)

لذا كان من المهم تناول اسباب ومظاهر التهديد الذى تواجهة الروح الرياضية والسلوك الرياضى بصفة عامة ومن اهم تلك الاخطار الاعلام الرياضى والتلفزيون بصفة خاصة فهناك مسئوليات تقع على كافة الاطراف فى هذا الصدد ولكن لما كان للتلفزيون والبرامج الرياضية من تأثيرات شديدة الفاعلية وسريعة كان من المهم دراسة ابعاد هذه التأثيرات على النواحى السلوكية للخروج بنموذج يتلافى حدوث الاخطاء التى تؤدى للسلوك الرياضى الغير مرغوب فى ملاعبنا وهو مايحقق على مستوى الاعلام الرياضى المسئولية الاجتماعية والامنية الى جانب المسئولية المهنية.

ومن هذا المنطلق يستطيع الاعلام الرياضى ان يسهم فى نشر السلوك الرياضى السوى فى ملاعبنا، ولعل ما ذكرة جان دورسمان عضو المجمع العلمى الفرنسى يوضح المفهوم الايجابى والحقيقى للرياضة حين ذكر " ان مفهوم الرياضة هو جوهر الرياضة نفسها وان ترجمة الروح الرياضية لايمكن الا ان تكون رياضة والرياضة ليست سوى صراع مع نفسها بواسطة اشخاص يحاول كل منهم ان يفعل كل شىء لينتصر على منافسه فينتهى الى الاقتناع بأن انتصاره الحقيقى هو انتصاره على نفسه"

هـذا ونـستعرض بعـض المفـاهيم حـول: الـسلوك الريـاضى الايجـابى مثـل اللعـب النظيف والروح الرياضـية وايـضاً الـسلوك الـسلبى مثـل الـشغب والتعـصب فى المنافـسات الرياضية.

اللعب النظيف: هو مفهوم إيجابي للرياضة والنشاط الاجتماعـي والثقـافي الـذي يمـارس نوعـا مـا، وتثري المجتمع والصداقة بين الدول، ويقدم الفرصة لمعرفة الذات، والتعبير عـن الـنفس والوفـاء ؛ وتحقيـق الشخصية، واكتساب المهارات والقدرة، ومظاهرالتفاعل الاجتماعي والتمتع بها، والصحة الجيدة، وهو المبدأ الأساسي لقانون الاخلاق الرياضية على اعتبارأن الأخلاق تؤدي إلى اللعب النزيه هـي جـزء لا يتجـزأ، ولـيس العناصر الاختيارية، من كل نشاط رياضي، والقانون هو الذى يـوفر إطـارا سـليما مـن الأسـس المبنيـة عـلى اللعب النظيف والروح الرياضية. (1: 30)

الروح الرياضية:

في تعريف شائع ومعبر للغاية، يمكن تعريف الروح الرياضية بأن تكون "فائز جيد" تماماً كما تكـون "خاسر جيد", بمعنى أن التزامك بالأخلاقيات والاحترام وقيم التنافس يجب أن لا يختلف سواء كنت منتـصراً أو مهزوماً.

مباديء الروح الرياضية:

مفهـوم الـروح الرياضـية يتـضمن الكثـير مـن القـيم والمبـاديء المتداخلـة عـلى رأسـها، العـدل، الاحـترام، الالتـزام باللعـب النظيـف، والـسلوك الراقـي في حالـة الفـوز أو الهزيمة.

العدل، يعني الالتـزام بمبـاديء المـساواة في ظـروف اللعـب، وعـدم التنـافس مـع خـصم لا يتمتـع بظروف تنافسية عادلة، كمثال لذلك، إجبار الخصم على اللعـب في ملعـب لا يفـي بالحـد الأدنى المطلـوب، بينما أنت معتاد على ذلك الملعب.

الاحترام، ويتضمن احترامك لنفسك، احترامك لخصمك، احترامك للحكم، احترامك للجماهـير، ويـصل حتى احترام الملعب والبيئة المحيطة.

الالتزام باللعب النظيف، ويتضمن كل القيم السابقة بالإضافة إلى عدم إيذاء الخصم، التنافس المشروع، مساعدة الخصم في حالة الإصابة، عدم استغلال إصابة الخصم، وعدم استخدام وسائل غير مشروعة لتحقيق الفوز، وخصوصاً لو استخدمت في ظروف تضليلية كخداع الحكم مثلاً.

السلوك الراقي في حالة الفوز والهزيمة، ويعني التزامك بالسلوك الحضاري في القول والفعل مهما كانت نتيجة المباراة.

غير الملتزمين بالروح الرياضية

في علم النفس والاجتماع يتم تقسيم الغير ملتزمين بالروح الرياضية إلى قسمين: "الخاسر السيء Sore Loser" و "الفائز السيء Bad Winner".

الخاسر السيء، يرد على الهزيمة بأفعال عنيفة قد تصل إلى إيذاء الخصم، لا يتحمل مسئولية خسارته، يعتدي على رموز الخصم وتشمل العلم أو النشيد الوطني، ولا يهنيء الفائز بانتصاره.

بينما الفائز السيء، يستغل الانتصار لتحقيق مكاسب إضافية خارجة عن نطاق التنافس، يؤذي المتنافس ويهين رموزه، يحتفل بشكل مبالغ فيه.

استراتيجية الروح الرياضية

"قف، فكر، نفذ، أعد التنفيذ" هي أحد استراتيجيات الالتزام بالروح الرياضية وتعني أنك قبل أن تقرر فعل شيء ما، قف، ثم فكر في ما سوف تفعله، ثم أعد تنفيذ ما تريد بعد أن تفكر. وتسمى في اللغة الأنجليزية STAR Sportsmanship Model "Stop, Think, Act, Replay" وهو مفهوم يتم تعليمه للأطفال في المدارس وتعويدهم عليه في دول العالم المتقدم.

تلك هي أساسيات الروح الرياضية بمفهومها الواسع، ولكنها تختلف عن المفهوم الشائع في المنطقة العربية وتحديداً في مصر. فهنا تتلخص الروح الرياضية في أن يقوم الخاسر بتهنئة الفائز، وأن لا يعتدي عليه عند الخسارة.(8)

ولا يدرك المنتصر أن أحد أهم مبادىء الروح الرياضية تتلخص في كيفية احتفال المنتصر بفوزه. فالمنتصر في بلادنا، يعطي لنفسه الحق في الاحتفال بالطريقة التي يشاءها، يعطي لنفسه الحق في الشماتة، - وهو ما انتقل لوسائل الاعلام الرياضى - يعطي لنفسه الحق في إهانة الآخرين، التحقير من شأنهم، بل ويصل الأمر إلى إعطاء نفسه الحق في الاعتداء على المهزوم. فلسان حاله يقول: "أنا منتصر وأنت مهزوم، وعندما تنتصر عليَ، فلك الحق أن تفعل ما تريد".

صحيح أن هكذا أشياء قد تحدث في المجتمعات الأكثر تقدماً، ولكنها أكثر انتشاراً في مجتمعاتنا، حتى وإن لم نشعر بوجودها. إنها أحد المفاهيم الخاطئة المنتشرة بكثرة في مجتمعنا المحيط و صعوبتها تكمن في عدم اقتناع المخطيء بخطأه من الأساس، وهي الخطوة الأولى في سبيل الإصلاح. (1: 29)

الشغب:

الشغب في اللغة يعني كثرة الجلبة واللغط المؤدي إلى الشر، وفي ملاعب الرياضة صدامات تنتج تحطيماً واشتباكات وضحايا، حيث تتواجه جماهير الفرق المتنافسة بكل خلفياتها المتشعبة، وسلوك الشغب يشتمل على جميع صور العدوان الواردة من تهجم وتعدي وضرب وتشابك بالأيدي، وعدوان لفظي من سب وشتم وصراخ وتهديد، وسرعة إستثارة، ومشاعر كره وحقد واضحة.(12)

مراحل تطور ظاهرة شغب الملاعب:

مرت ظاهرة شغب الملاعب بثلاث مراحل تمثلت الأولى في اعتداء المشجعين على اللاعبين والحكام، واتخذت الثانية صورة الاشتباكات بين مشجعي الفرق الرياضية المتنافسة بعضهم البعض داخل الملاعب. أما المرحلة الثالثة فهي الأكثر خطورة إذ نقل المشجعون مشاحناتهم خارج أسوار الملاعب إلى الشوارع (2: 27)

الإعلام الرياضى (البرامج الرياضية بالتلفزيون) وظاهرة الشغب:

لقد تحولت الرياضة إلى آلية إقتصادية لتحقيق فوائض مالية، ولقد إعتمد رأس المال على الإعلام كآليه مهمة للوصول إلى أهدافه، فالتنافس الرياضى الذى يضم مخزونا هائلا من المشاهد الدرامية والسيناريوهات المشوقة، أصبح يمثل إستعراضا أساسيا بالنسبة للقنوات التليفزيونية، فالجمهور يطالب بالمزيد، والشركات الكبرى أصبحت تستخدم الرياضة كأداة للتسويق (10: 25)

وتتفق هنا وجهة نظر أصحاب رؤوس الأموال مع أصحاب القنوات الفضائية على أن الرياضة هى الآليه الفاعلة فى تحقيق فوائض مالية خيالية لهم، فالمحطات الفضائية التى تحصل على حق البث للأحداث الرياضية وتدفع مقابل ذلك مئات الملايين، ليس بهدف البث فى حد ذاته، ولكن هذا هو وسيلتها لغاية أكبر وهى مراكمة أرباح مالية خيالية، ذلك لأن متابعة الأحداث الرياضية هو أفضل السبل للحصول على الإعلانات (22: 19)

ولأن الهدف بالأساس هو تحقيق الربح، أصبح البحث عن الإثارة والممارسات الشاذة داخل المجال الرياضى هى ما تنقله هذه الفضائيات بالأساس وهو ما تبحث عنه، لأن هذا هو مدخلها لضمان إستمرار المنتج الإعلامى، ولإجتذاب قاعدة عريضة من المشاهدين، ومما لاشك فيه أن هيمنة الإثارة على العمل الإعلامى فى المجال الرياضى ليس وليد المصادفة، بل هو وليد عقل إقتصادى يوجهه هاجس الربح دون أدنى إعتبار لميثاق شرف مهنة الإعلام .(30: 7)

ويمكن أن ندلل على ذلك من خلال ما أشار إليه (أسامة الغزالى حرب) فيما يتصل بدور الإعلام الرياضى فى الأزمة التى نشبت بين مصر والجزائر بعد مباراتهما الشهيرة، والتى كشفت عن إحدى الحقائق المفزعة فى الإعلام العربى ألا وهى التواضع المهنى والسياسى للغالبية العظمى من المعلقين والمحللين ومقدمى البرامج الرياضية الذين لعبوا دورا سلبيا نتج عنه تعبئة الجماهير المصرية والجزائرية ضد بعضهما البعض(7: 3)

بعد هذا العرض نؤكد على أن التليفزيون داخل المجتمع بشكل عام، وداخل المجال الرياضى بشكل خاص يمارس نوعا من العنف الرمزى، المفسد والمؤذى فى أحيان كثيرة، والعنف الرمزى على حد تعبير Bourdieu هو عنف يمارس بتواطؤ ضمنى من قبل الذين يخضعون له، وأولئك الذين يمارسونه بالقدر الذى يكون فيه أولئك كما هؤلاء غير واعين لممارستهم لمثل هذا العنف أو الخضوع له (15: 4)

وهناك العديد من النظريات الاعلامية التى توضح قوة تأثير الاعلام وكيف يؤثر مثل:

- نظرية التأثير المباشر (الحقنة) (الرصاصة):

وترى هذه النظرية أن علاقة الأفراد بمضمون الرسالة الإعلامية علاقة تأثير مباشر وتلقائي وسريع سواء كانت هذه الرسالة صادرة من صحيفة أو إذاعة أو تلفاز، فالإنسان سيتأثر بمضمونها مباشرة، وبناء على فلسفة هذه النظرية فإن الإنسان سيحاكي مشاهد العنف والقتل أو أي جريمة أخرى.

-نظرية التأثير على المدى الطويل (التراكمية):

وهذه النظرية تقول أن تأثير ما تعرضه الوسائل الإعلامية يحتاج إلى فترة طوية حتى تظهر آثاره على الأفراد من خلال تراكمات إعلامية عديدة تؤيدها معتقدات ومواقف وسلوكيات مختلفة، وإن استمرار تعرض الإنسان من خلال وسائل الإعلام إلى أفكار جديدة وقيم مغايرة واسلوب حياتية غير التي إعتادها، يؤدي به إلى تبني بعض تلك الأفكار أو القيم.

- نظرية التطعيم والتلقيح:

وهذه النظرية تعني أن الجرعات الإعلامية المتواصلة وبأساليبها المختلفة بما تحمل من قيم ومفاهيم جديدة تشبه بفكرتها هذه تلك الأدوية والأمصال التي نحقن بها للحصول على مناعة ضد مرض ما. فاستمرار تدفق المعلومات من خلال الصحف أو الإذاعة أو التلفاز، ولتكن أخبار أو صور أو مشاهد العنف والجريمة والفساد الأخلاقي،

مثلا، يولد لدينا نوع من الامبالاة تجاه هذه الأمور وعدم الإكتراث لحصولها في المجتمع.(30: 18)

ولقد توصل الباحثون الإعلاميون إلى العديد من النظريات التي حاولت أن تصل إلى تفسير التأثيرات الإيجابية والسلبية لظهور العنف في وسائل الإعلام.

أولا: نظرية التطهير:

المقولة الأساسية لهذه النظرية هي أن الناس في حياتهم اليومية كثيرا مايواجهون العديد من الإحباطات التي عادة ما تدفعهم إلى إرتكاب بعض الأعمال العدوانية. والتطهير هنا هو الراحة أو التخلص من هذه الإحباطات من خلال قراءة أومشاهدة الفرد للعنف عبر وسائل الإعلام المختلفة، والذي يمكن أن يعطى الفرد فرصة المشاركة السلبية في الصراع العنيف الذى ينطوى عليه البرنامج او المشهد.

- نظرية تدعيم السلوك:

يقوم الافتراض الأساسي لهذه النظرية على أساس أن الصورة التي يظهر عليها العنف في التلفزيون تدعم حالة السلوك العدواني القائم لدى المشاهدين أثناء تعرضهم لبرامج ذات طابع عنيف.

- نظرية استزراع العنف:

ويقوم الافتراض الأساسي لهذه النظرية على أن العالم الرمزي لوسائل الاعلام وخاصة التلفزيون يشكل إدراك الجمهور وتصوره للعالم الواقعي. فالتلفزيون بإنتشاره الواسع في المنازل أصبح يشكل البيئة الرمزية المشتركة التي يولدفيها معظم الأطفال.(38: 16)

وبالرغم من العلاقة المتلازمة بين الاعلام والرياضة الا ان الخوف دائماً من تزايد قوة هذه العلاقة وتأثيراتها دون وجود ضوابط دائمًا تحكم هذا العمل وتجمح جماحه، حتى لانجد هذا التبادل العشوائى فى الأدوار بين الإعلام والرياضة "يتحول الإعلاميين الى رياضيين والرياضيين الى إعلاميين" فى منظومه تتداخل فيها الأدوار ويتوه فيها المشاهد

والقارىء والمستمع نتيجة الحيد عن الموضوعية وتداخل الأهواء والمصالح الشخصية، فهنا تكون الفجوة بين الإعلام والرياضة، ويصبح الإعلام سلاح موجة فى قلب الرياضة، والرياضة معوق للعمل الإعلامى الهادف والموضوعى.

فنلاحظ فى الاونة الأخيرة انقلاب طاولة الإعلام الرياضى رأساً على عقب، وتراشق الفضائيات فيما بينها، والخروج عن فن النقد الرياضى المألوف لدينا بقواعدة ومختصية، وليس مقدمى البرامج انفسهم من يملكون هذا الحق، فهذا "فيروس الإعلام الرياضى الجديد" وتحول المنافسة عبر القنوات الرياضية الى صراع تعدى المهنية الى الشخصنة والذاتية وتصفية الحسابات، وتبادل الاتهامات على الهواء مباشرًة، وتكوين جبهات للقصف بالكلمات وتفجير للمشكلات وتبادل لطلقات السب والتهكم دون التميز لما تسفر عنه هذه الهجمات من إصابات حقيقية وخسائر فى القيم والأخلاقيات والقناعات المتراكمة لدى الرأى العام، فالضحية دائماً هو المتلقى من الجمهور(1: 10)

يحفل التاريخ الرياضي بالعديد من الوقائع والأحداث الجسيمة التي تعد نوعا من أنواع الشغب الرياضي نذكر منها أشهر حوداث شغب فى تاريخ كرة القدم على سبيل المثال:

1 - حادثة استاد أكرا سنة 2000 شهدت مباراة الترجي التونسي وهارتس أوف أوك الغاني في منافسات رابطة الأبطال الإفريقية، موسم 2000 - 2001، أحداث شغب بين اللاعبين، وايضا بين الجماهير الفرحة عقب نهاية اللقاء، حيث قتل خلالها ما لا يقل عن 6 أشخاص، وتم الإعتداء بعنف على لاعبي الترجي رغم فوز هارتس باللقب، وتم عقاب الأخير بالتوقيف لمدة سنة، وسمح له بالإحتفاظ بالكأس رغم ذلك.

2 - حرب طائرات بسبب مباراة، اشتعلت حرب طائرات استمرت 100 ساعة تقريبا وخلفت أكثر من عشرة آلاف قتيل وجريح عقب اللقاء الفاصل بين هندوراس والسلفادور لتأهل إحدى البلدين إلى نهائيات كأس العالم 1970 جراء هدف كاردوسا الهندوراسى فى مرمى السلفادور فى الدقيقة الأخيرة من المباراة

3 - فى المغرب نجد أن مباراة الوداد و الجيش الملكي أو بين الوداد والرجاء غالبا ما تسفر عن خسائر في الأرواح وتقوم الجماهير بتخريب الحافلات وتدمير المرافق ويحضرون حافلة ركاب آيلة للانقلاب في أية لحظة ويركبون فوقها مما يعرض حياتهم وحياة المحيطين بالمنازل والمحلات للخطر.

4 - فى مصر كثيرا ما نجد أعمال شغب فى مباراة الأهلى والزمالك أو الأهلى والإسماعيلى او مباريات النادى المصرى والاندية الجماهيرية عموماً ومباريات المنتخب مع منتخبات شمال افريقيا خاصةً.

5 - فى لبنان تتجسد الصراعات الطائفية فى الملعب.

6 - فى سوريا خاصة أمام الفرق التى تنحدر من مناطق كردية الأصل .

7 - فى جنوب أفريقيا تشهد شغب فى مباريات أورلاندو بيريتس وكايزر شيفز .

8 - فى غانا فى لقاءات كوتوكو وهارتس أوف أوك، ناهيك عن مواجهات المنتخبات الأفريقية .

* تطور وأهمية الإعلام الرياضى، وظهور التقدم فى تكنولوجيا الإتصالات والمعلومات .

* ظهور المخترعات الحديثة من شبكة المعلومات (الإنترنت) ودخول مصر عصر الأقمار الصناعية إلى أن أصبحت الدولة رقم 60 فى هذا المجال .

* ظهور عولمة الإعلام الرياضى، والقدرة على نقل المعلومات والأحداث والبطولات الرياضية عبر الحدود السياسية والثقافية بين المجتمعات بإستخدام أحدث التكنولوجيا.

* التليفزيون مؤسسة إعلامية لها دورا هاما فى توجيه وتعزيز اللعب النظيف والروح الرياضية ومواجهة الشغب والتعصب فى المنافسات الرياضية وذلك للأسباب التالية :

1 - لما يؤديه فى عملية التنشئة الإجتماعية .

2 - يعد أداة مسلية فى متناول الجميع، ووسيلة لجذب الإنتباه لمراحل العمر المختلفة، وقضاء مدة طويلة أمامه من الجمهور المشاهد .

3 - زيادة الإقبال على مشاهدته أكثر من وسائل الإعلام الأخرى (من 82.4 % إلى 96 %) يستقون معلوماتهم منه .

4 - له تأثيرا على الشخصية فى مجالين:

الأول: التأثير على الأفراد الراشدين فى تغيير الإتجاهات وتوجيه وتكوين الرأى العام .

الثانى: التأثير على الأطفال أو التأثير النامى فى خلال مراحل نموهم، ويهتم بدراسة أثر وسائل الإتصال فى سلوك الأطفال خلال مراحل نموهم منذ الطفولة وحتى البلوغ .

* من كل هذه الأسباب مجتمعة جاءت أسباب تناول موضوع هذا البحث .

فهذا البحث يحاول ان يضع اطار تطبيقى ونموذج شامل يدعم تأثير الاعلام الرياضى فى السلوك الرياضى ونبذ التعصب والعنف الذى اخذ فى ازدياد وتنوعت اشكاله فى الاونة الاخيره فكثير من العلماء والمختصين تحدثوا عن تلك الاشكاليه وان الاعلام الرياضى عامة والتلفزيون خاصة له تأثير فى انتشار هذه الظاهرة ولكن يحاول هذا البحث ان يبدأ من هذه الفرضية الصحيحة ويدرس الجوانب الايجابية التى يمكن ان يحدثها التلفزيون كمؤسسة اعلامية بكافة عناصره لتحقيق الروح الرياضية ونبذ التعصب والعنف وذلك من خلال مجموعة الابعاد التالية:

التعرف على دور التليفزيون كمؤسسة إعلامية فى توجيه وتعزيز السلوك الرياضى ومواجهة الشغب والتعصب فى المنافسات الرياضية وذلك من خلال:

- الأهداف الإعلامية فى مجالات التربية البدنية والرياضة.

- المبادئ الأساسية التى يجب مراعاتها فى الإعلام الرياضى وخاصة فى برامج التليفزيون الرياضية

- فاعلية الإعلام الرياضى - " للبرامج التليفزيونية " .

- عولمة الإعلام الرياضى فى برامج التليفزيون.
- تفسير الشغب عامة، واجتماعيا، ونفسيا .
- تكوين الجماعة.
- جماعات المشاهدين للمنافسات الجماعية.
- العوامل الإنفعالية لتماسك الجماعة .
- تفسير العدوى الإنفعالية .
- تحليل العمليات الإنفعالية .
- مستوى سلوك الجمهرة .
- الحشد وخصائصه.
- التعصب وأسبابه.
- تفسير العدوانية " حسب إختلاف الجنس ".
- أساليب التغلب على الشغب والتعصب من خلال برامج التليفزيون الرياضية.

تثبيت القيم والمبادىء والاتجاهات الرياضية والمحافظة عليها وتدعيمها بما يتناسب مع النسق القيمى للمجتمع، أهداف ترفيهية أو ترويحية لأفراد المجتمع بكافة مستوياتهم الثقافية والإجتماعية لمشاهدة والإستمتاع بالمنافسات الرياضية المختلفة .

واتفقت آراء عينة البحث على أن المبادئ الأساسية التى يجب مراعاتها فى الإعلام الرياضى " البرامج الرياضية بالتليفزيون " هى: -

الإعتماد على العنصر البشرى أو الإنسانى لتوضيح قيمة وأهمية ممارسة الأنشطة الرياضية و أن تكون البرامج الرياضية معدة إعدادا مناسبا لطبيعة الجمهور المتلقى و أن تقدم البرامج الرياضية وفقا لأهدافها – فى الوقت المناسب للجمهور المتلقى لتحقيق هدف الرسالة الإعلامية و أن تتسم الرسالة الإعلامية للرياضة بالصدق والوضوح حتى يمكن تحقيق أهدافها و أن تعتمد البرامج الرياضية على المصادر الصادقة، والمعدين المتخصصين والمؤهلين فى مجالات التربية البدنية والرياضة و أن تتصف البرامج الرياضية بالتأثير المتبادل بين التليفزيون كمؤسسة إعلامية والجمهور المتلقى مع تركيز البرامج

الرياضية على التكرار لنشر الرسالة الإعلامية لتغيير الإتجاهات السلبية نحوالرياضة، والقضاء على الشغب والتعصب فى المنافسات الرياضية وضرورة وجود قيادات إدارية واعية بالتليفزيون لتبنى الأفكار الجديدة للبرامج الرياضية ولتطوير الرياضة عموما فى كافة مجالاتها و أن يتبع التليفزيون أساليب التقويم المختلفة بصفة دورية مستمرة من أجل التطوير والتحسين والتنمية المستمرة .

ولتطبيق عولمة الإعلام الرياضى فى البرامج الرياضية يجب إتباع الآتى : -

توفير للجمهور الرياضى فرصا غير محدودة لحرية الإختيار بين المادة الإعلامية الرياضية، مراعاة التدفق الحر للمعلومات المرتبطة بالأنشطة الرياضية المختلفة فى تحقيق الأهداف .. التعليمية، الثقافية، الترفيهية ، تحقيق مبدأ حق الإتصال والإعلام للجماهير الرياضية بإختلاف فئاتها المختلفة من مجتمع لآخر، تجاوز قدرات وسائل الإعلام الحدود السياسية والثقافية بين المجتمعات المختلفة لنقل الثقافة الرياضية المختلفة، تحقيق التكامل والإندماج بين وسائل الإعلام والإتصال والمعلومات المرتبطة بالأنشطة الرياضية المختلفة، محاولة تحقيق الإتصال التفاعلى بين المرسل والمستقبل فى مجالات التربية البدنية والرياضة، الإهتمام بأهمية إقتصاديات الرياضة فى المجتمع الدولى المعاصر، إظهار دور الشركات متعددة الجنسيات فى الإعلام الرياضى فى ظل عولمة الإعلام الرياضى، توضيح أهمية التكامل الرأسى (الملكية المتعددة لوسائل إعلامية وأنشطة متعددة.. مثل الصحافة، الطباعة، النشر، التوزيع، محطات التليفزيون، الإستوديوهات، الإنتاج..، وذلك فى نشر الوعى الرياضى فى مجالات التربية البدنية والرياضة، التحرر من إحتكار الدولة على الفكر الإعلامى فى جميع المجالات ومنها التربية البدنية والرياضة، العمل على التوسع فى الخبرات والبدائل الإعلامية المتاحة أمام الجمهور لمواكبة تقدم تكنولوجيا الإتصال والمعلومات، التوعية بتخلى الدولة عن ملكية أو دعم وسائل الإعلام والإتصال المرتبطة بالمنافسات الرياضية - حتى يمكن تطبيق الإستثمار فى الرياضة تطبيقا لنظرية الإقتصاد الحر، فتح نافذة على العالم وللعالم ليتعرف الجمهور على كل ما هو جديد فى المجال الرياضى وليرى العالم ما وصل إليه المجتمع من انجازات وتقدم رياضى، التعريف

بالمستجدات التي تطرأ على الموضوعات الرياضية، محلياً وإقليمياً ودولياً ليواكب الجمهور الرياضى التطور الحادث ولا يتخلف عن الركب الحضاري.

ان الاجماع حول ضرورة تثبيت القيم والمبادىء والاتجاهات الرياضية والمحافظة عليها وتدعيمها بما يناسب النسق القيمى للمجتمع، ينبع من الشعور بأن البرامج الرياضية بالتلفزيون قد خرجت عن ذلك النسق وبعدت عن الاهداف الحقيقية للرياضة، فالبرغم من كل تلك التجاوزات فى الملاعب الا ان اجماع عينة البحث تؤيد ان يلتزم الاعلام بالقيم والمبادىء الرياضية بعيدا عن المنافسة المهنية، وايضاً فيما يخص صدق ووضوح الرسالة الاعلامية الرياضية ومناسبتها لطبيعة الجمهور المتلقى حيث حصلت تللك العبارات على اعلى اهمية نسبية وحصلت على نسبة اتفاق بلغت 100%.

يجب ان تراعى البرامج الرياضية بالتليفزيون الآتى : -

تحديد مواصفات المدرب والمعلم المؤهل التربوى

- لجميع المنافسات الرياضية، تحديد مواصفات وخصائص الحكام والإداريين

- لجميع المنافسات الرياضية، توعية اللاعبين بأهمية الرياضة، وتعريف الروح الرياضية واللعب النظيف، تحديث مضمون رسائل الإعلام الرياضى فى البرامج المختلفة، طرح ومناقشة التشريعات لتنظيم العمل بمهنة التربية البدنية والرياضة والاعلام الرياضى، توضيح أهمية ممارسة الأنشطة الرياضية بدنيا، إجتماعيا، عقليا، نشر الوعى الرياضى فى برامج التليفزيون فى المنافسات الرياضية المختلفة، توضيح وتفسير القوانين الرياضية والتعديلات التى تطرأ عليها سواء كانت محلية أم دولية، توضيح وتفسير نظام الإحتراف الرياضى فى المنافسات الرياضية، وضع معايير لإختيار المعد - المذيع - المخرج - المحلل - المعلق الرياضى - فى البرامج الرياضية بالتليفزيون، الإستعانة بالمتخصصين فى الأنشطة الرياضية (الإدارة - الترويح - التدريب - الرياضة المدرسية)، التركيز على السلوكيات الايجابية فى الملاعب واعطاء مساحه وافره لها فى البرامج الرياضية، نشر الوعى الرياضى والترويحى لإستثمار وقت الفراغ والوقت الحر، والعمل على تنمية الإنتماء للوطن، التفسير الصحيح للشغب وكيفية معالجته، تهيئة الجمهور

الرياضى لتقبل تغيير مزمع لسلوكيات رياضية سلبية كالعنف فى الملاعب والتعصب الرياضى، تنمية الوعي وتكوين الاتجاهات الإيجابية الداعية لأهمية تغيير السلوكيات الرياضية الغير مرغوبة، استمرار الحوار بين جميع فئات الجماهير الرياضية، وإيضاح الآراء والأفكار والمشكلات والمقترحات، فتح قناة اتصال بين العلماء والخبراء ومراكز البحوث العلمية وبين الجمهور المستهدف، نقل رسالة رياضية محددة، مدعومة بالحقائق العلمية والتاريخية وعلاقتها بالأمور الحياتية للمستقبل في شكل خبر أو حدث أو فكرة او تعليق او تحليل أو ظاهرة لها علاقة باهتمامات المتلقي الرياضية، تناول القضايا الرياضية المتخصصة على اختلافها وتقديمها بأسلوب سهل وبسيط وشامل، لرفع وعي الجماهير المستهدفة بأبعاد القضية وأسبابها وآثارها على كل المستويات، استحداث قنوات اتصال حوارية بين كل من الجمهور المستهدف ومتخذى القرار الرياضى لتعزيز المشاركة في صناعة القرار الرياضى المناسب وإيجاد الحلول.

ويرى الباحثين ان من الخلال النتائج السابقة لجدول (9) يتضح حصول العبارات 86، 90، 95، 99، 97، 104 على اعلى نسبة مئوية بلغت 100% وبأهمية نسبية بلغت 100% وهو مايشير الى انة من اهم أساليب التغلب على الشغب والتعصب من خلال البرامج الرياضية بالتليفزيون هي: توعية اللاعبين بأهمية الرياضة، وتعريف الروح الرياضية واللعب النظيف. نشر الوعى الرياضى فى برامج التليفزيون فى المنافسات الرياضية المختلفة. التركيز على السلوكيات الايجابية فى الملاعب واعطاء مساحه وافره لها فى البرامج الرياضية، التفسير الصحيح للشغب وكيفية معالجته، تنمية الوعي وتكوين الاتجاهات الإيجابية الداعية لأهمية تغيير السلوكيات الرياضية الغير مرغوبة، استحداث قنوات اتصال حوارية بين كل من الجمهور المستهدف ومتخذى القرار الرياضى لتعزيز المشاركة في صناعة القرار الرياضى المناسب وإيجاد الحلول وهو ما يؤكدة ميثاق الشرف الاعلامى الذى ينص على تنقية الاعلام الرياضى من نزعات التعصب وهو ماحدث فى القضية الشهيرة للاعلامى الرياضى احمد شوبير ومرتضى منصور حيث كان من حيثيات الحكم ان قناة الحياة تتعهد بعدم بث برامج سياسية وان تلتزم بوثيقة وزراء الاعلام

العرب فالاصل ان القنوات الفضائية هى نافذة للتعبير عن الرأى وترسيخ القيم والاخلاق وليست وسيلة للاعتداء على الحقوق وانه لايجوز ان ينطوى النقد على اراء تنعدم قيمتها الاجتماعية اوان تكون غايتها الاحقاد والضغائن.

ويضيف هنرى كايزر 2003 ان الاثار الضارة التى يمكن ان يتركها التلفزيون تكمن فى ثلاثة اثار محتملة هى زيادة العداء للمجتمع او السلوك العدوانى، كقبول العنف وتعلمة كحماية منة، زيادة الخوف من الوقوع ضحية العنف.

الفصل السادس

وضع الإذاعة الإعلامية في مصر

الفصل السادس

وضع الإذاعة الإعلامية في مصر

الوضع العام

لمصر في المنطقة تاريخياً دورٌ رياديٌ في ميادين الإعلام والسياسة والثقافة. وبما أنها أكبر دولة عربية من حيث تعداد السكان ولها التأثير السياسي الأكبر على الساحة العربية فهي قد قادت المنطقة نحو تطوير إعلام مكتوب ومسموع ومرئي قوي ومنفتح نسبياً. فلطالما استقطب الإعلام المصري جماهير من القرّاء والمستمعين والمشاهدين في أرجاء المنطقة العربية كافة ناقلاً إليهم الثقافة المصرية واللهجة والرسائل السياسية.(Amin2002)

اللغة العربية هي اللغة الرسمية في البلاد غير أن اللغتين الإنكليزية والفرنسية متداولتين بين المثقفين. الإسلام دين الدولة ويدين به 94% من إجمالي عدد السكان وفي مصر أقلية مسيحية جلّها من الأقباط بالإضافة إلى أقليتين من الكاثوليك والبروتستانت. القاهرة هي العاصمة وأكبر مدن البلاد. وفي مصر مدن كثيرة أصغر حجماً وقرى متناثرة على ضفتي النيل وفي الدلتا وعلى قناة السويس يعمل أكثرية قاطنوها في الزراعة. تعتبر مصر إحدى أكثر الدول كثافة من حيث السكان في الشرق الأوسط. ففي سنة 2005، بلغ عدد السكان 73.5 مليون نسمة يعيش أكثرهم في المدن الكبيرة على ضفاف النيل. تقدّر مساحة الأراضي المصرية الصالحة للسكن وللزراعة بنحو 3% من المساحة الإجمالية. وتسعى الدولة جاهدةً لتطوير البنى التحتية في مواجهة الكثافة السكانية العالية لاسيّما بسبب نزوح السكان إلى القاهرة والإسكندرية وغيرهما من المدن مما يزيد العبء على تطوير الخدمات والبنى التحتية. (CIA 2006) (راجع الملحق 6.1)

خلال العقد الماضي، التزمت الحكومة المصرية تطبيق التعديلات الهيكلية. وبالرغم من أن قطاعات كبيرة من الاقتصاد المصري لا تزال تحت سيطرة الحكومة إلا أن مصر

بشكل عام تتوجه نحو اقتصاد لامركزي ومتحرّر وموجّه نحو اقتصاد السوق (لاسيّما وأن مجلس الشعب يقوم بتعديل عددٍ من القوانين والتشريعات في هذا الصدد). غير أن الحكومة لم تتنبّه لضرورة تنفيذ الإصلاحات الاقتصادية إلا بحلول سنة 1996، وتسارعت وتيرة الجهود المصرية الناجحة لتحديث الاقتصاد وتمتينه بُعيد تعيين أحمد نظيف رئيساً للوزراء سنة 2004. وحافظت مصر على معدّل نمو وسطي سنوي يقارب 5% على مدى السنوات العشر الماضية (CIA 2006). يبلغ معدل المتعلّمين 58% وهو ليس معدلاً عالياً مقارنة بباقي الدول العربية وقد كرّست الحكومة المصرية 30% من موازنتها لتطوير نظام التعليم الحكومي (CIA 2006).

نظام الحكم في الدولة جمهوري رئاسي، في ظل الدستور الدائم الصادر سنة 1971، الذي يعلن مصر دولة ديمقراطية اشتراكية تحافظ على حقوق الأفراد. يعرّف الدستور هيكلية الدولة ووظائفها والمجتمع المصري والحرّيات العامة والحقوق والواجبات وغلبة القانون ونظم الحكم (Napoli et al., 1995). غير أن قانون الطوارئ الذي يحمل الرقم 162 والصادر سنة 1958 سارٍ بشكلٍ شبه مستمر منذ سنة 1967. ويعطي هذا القانون للسلطات صلاحيات واسعة فيما يتعلّق بحجز الحرّيات التي ضمنها الدستور منها:

- توقيف المشتبه بهم واحتجازهم لفترات طويلة بدون محاكمة،
- تحويل المدنيين للمثول أمام المحاكم العسكرية أو محاكم أمن الدولة التي لا تتبع إجراءاتها المعايير الدولية للمحاكمات العادلة،
- منع الإضرابات والتظاهرات والتجمّعات العلنية،
- إقامة الرقابة على الصحف أو إقفالها باسم الأمن القومي (Human Rights Watch 2003).

سنة 1993، حكمت المحكمة الدستورية العليا بموجب قانون الطوارئ، أنّه يحقّ للرئيس إحالة أي جريمة إلى المحاكم العسكرية (Korff 2000). إن استخدام المحاكم العسكرية ومحاكم أمن الدولة منذ سنة 1993 قد حرم مئات المدنيين من حقهم في المثول

للمحاكمة أمام قاضٍ مدني كما ينص الدستور. ويستطيع الرئيس تغيير أو إبطال أي قرار صادر عن محكمة أمن الدولة بما في ذلك أحكام إطلاق سراح متهمين (Jurist 2006).

حقّقت مصر تقدماً مضطرداً في سعيها نحو ديمقراطية متعددة الأحزاب بعد سنين على نظام حكم الحزب الواحد القائم منذ ثورة 1952. تتألف الهيئة التشريعية من مجلسين، الأول مجلس الشورى وهو هيئة استشارية جزء من أعضائها يُنتخب ويُعيّن الجزء الآخر و هو الذي يعين لمجلس الاعلي للصحافة، أمّا المجلس الثاني فهو مجلس الشعب. يحدّد الرئيس سياسة الدولة العامة فيما يشرف مجلس الوزراء على تنفيذها وتقام بالتالي المسؤولية الوزارية تجاه الهيئة التشريعية وفاقاً للدستور. أما الأحزاب الأربعة الأساسية فهي: الحزب الوطني الديمقراطي الحاكم وحزب العمل الاشتراكي، حزب الأحرار الاشتراكيين وحزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي (Napoli and Amin, 1997).

تحت الضغوط الدولية والمنظمات غير الحكومية الدولية و المصرية وتنافس الإعلام الخاص المصري والعربي بالإضافة إلى ضغط رجال الأعمال والمعارضين من أجل إرساء الديمقراطية وحرية الصحافة، قامت الحكومة المصرية منذ زمن غير بعيد بخطوات جادة من أجل خصخصة الإعلام الخاضع منذ نشأته لسيطرة الدولة. فبُعيد الثورة قام جمال عبد الناصر، الذي امتدت رئاسته من سنة 1954 إلى سنة 1970، بتأميم الصحافة بما فيها المؤسسات الصحفية الخاصة. واضّطرت هذه المؤسسات إلى تسليم ممتلكاتها إلى المؤسسة السياسية الشرعية الوحيدة في البلاد، الاتحاد الوطني، الذي سُمّي فيما بعد الاتحاد الاشتراكي العربي (Nasser, 1990). بالإضافة إلى ذلك أجرى عبد الناصر تغييرات كبيرة ليتيح للحكومة استخدام الصحافة دعماً لسياساته الاشتراكية كما كان حال نظام البث الحكومي (Nasser, 1990).

واعتمد أنور السادات الذي خلف عبد الناصر واستمرت رئاسته من سنة 1971 حتى 1980 توّجهاً أكثر انفتاحاً مع الصحافة إلا أن سياسته مع الإعلام شابها التناقض (Amin, 2001). فقد رفع بعض مظاهر الرقابة وأبقى على سيطرة الحكومة على الإعلام. أمّا الرئيس حسني مبارك، فقد اتّبع، على خلاف سلفيه، سياسة تعطي حرّية

أكبر للصحافة، كما أنه أزال عدداً من القيود وخفّف من الرقابة. واليوم، تنعم الصحافة في عهد مبارك بحرّية أكبر بكثير من تلك التي تتمتع بها الصحافة في عدد من البلدان العربية والأفريقية (Naopli and Amin, 1996). فقد صبرت الحكومة على النقد في الإعلام وعلى المعارضة والاحتجاجات السياسية والتظاهرات غير أنها تخلّت عن صبرها أحياناً فسجنت المعارضين والمنشقين، ونشرت عناصر الشرطة في الشارع بشكل مكثّف إبّان التظاهرات (Rugh, 2004).

الصحافة المكتوبة

تمتلك الحكومة المصرية الحصّة الأكبر في الصحف اليومية الثلاثة الأبرز "الأهرام" و"الجمهورية" و"الأخبار"، ويعيّن رئيس الجمهورية رؤساء التحرير في هذه الصحف من خلال المجلس الأعلى للصحافة الذي يرأسه الناطق باسم مجلس الشورى. أمّا موظفو هذه الصحف فيتم اختيارهم من بين أعضاء الحزب الوطني الديمقراطي الحاكم من خلال مجلس الشورى (Hafez, 1993). تتّبع الصحف الخطّ السياسي الحكومي وتنتقد الحكومة ضمن حدود وتتفادى بعض المحرّمات وبالتالي لا تخضع للرقابة إلا فيما ندر (Rugh, 2004). وتعتبر الصحيفتان الأكثر توزيعاً وانتشاراً أي "الأهرام" و"الأخبار" الأكبر في العالم العربي، إذ يُوزّع من كل واحدة منهما 750000 نسخة يومياً أي قرابة 80% من إجمالي النسخ الصادرة في مصر. وهي بالإضافة إلى الصحف الموالية الأخرى تستفيد من موارد مالية وتقنية من الدولة وتمارس بالتالي نوعاً من الاحتكار على الصحافة المصرية (Nawar, 2000). تملك الدولة، بالإضافة إلى دور النشر، "وكالة أنباء الشرق الأوسط" وهي وكالة الأنباء المصرية الوحيدة. ولا يزال النظام يعتمد على الإعلام المكتوب الموالي أداة للتعبئة الشعبية ولدعم مشاريعه وبرامجه السياسية (Amin, 2002).

في خلال العقد الماضي، ازداد عدد الصحف المستقلة والمعارضة، وهي رغم رقابة الدولة عليها إلاّ أنها تتمتع بحرية أكبر من ذي قبل. تقوم المطبوعات المعارضة، مثل صحيفة "العربي" الأسبوعية ومجلة روز اليوسف الأسبوعية التي تملكها الدولة، بانتقاد

الحكومة بشكل مستمر. وكذلك تخصّص المطبوعات المعارضة مساحات أكبر في صفحاتها لمواضيع الفساد وانتهاكات حقوق الإنسان مما تكرّسه لها المطبوعات التي تملكها الدولة. غير أن الصحف والمجلات المعارضة لا تزال تعتمد على الدولة في عمليتي الطباعة والتوزيع فأكثريتها إمكانياتها محدودة ومواردها المالية ضئيلة بسبب قلّة المواد الدعائية المنشورة فيها والأعداد المطبوعة. وتُحرَم مطبوعات المعارضة من مصادر المعلومات الحكومية ومن الحصول على المقابلات مع المسؤولين الرسميين. إضافة إلى ذلك، تفتقر هذه المطبوعات إلى المعايير الإخبارية الموضوعية ما يؤدي إلى تضائل مصداقيتها تجاه الرأي العام (Rugh, 2004).

للأحزاب المصرية كافة حق إصدار مطبوعاتها الخاصة غير أنّ 14 منها فقط يقمن بذلك. وحتى أمد غير بعيد، لم تنافس المطبوعات التي تملكها الحكومة سوى تلك التي تملكها الأحزاب التي كانت تحظى برقابة محدودة غير أنها قد تخضع للضغوط الحكومية إذا تخطّت بعض الخطوط الحمر. مثال على ذلك حال صحيفة "الشعب" الأسبوعية التي أوقفت الحكومة إصدارها لنشرها اتهامات باطلة تشهّر بالحكومة، غير أن الصحيفة لا تزال تصدر على الإنترنت مستغلّة الحرّية المتاحة على الشبكة (Napoli and Amin, 1996).

الإعلام الإذاعي والتلفزيوني

1-الإذاعة

نظام البث الإذاعي في مصر هو نظام احتكار مطلق تحت إشراف الحكومة المباشر. ونظام البث الإذاعي والتلفزيوني نظام مركزي يُعمل به منذ ثورة 1952 تحت مظلة الاتحاد العام للإذاعة والتلفزيون في القاهرة. أما السبب الرئيسي لوجود نظام بث مركزي كهذا فهو رغبة الحكومة المصرية في الحفاظ على الوحدة الوطنية. فالحكومة تستخدم الإعلام المرئي والمسموع كأداة سياسية قوية وفاعلة لاسيّما وأن نسبة الأمّيين في مصر عالية ما يضمن نسبة مشاهدة عالية ويعطي للكلمة المسموعة أهمية خاصة، لذلك تحرص الدولة على الحفاظ على هذا القطاع بعيداً عن الجهات المعادية. ولأن الراديو والتلفزيون

يتخطيان عقبة الأمّية فهما يستخدمان دوماً كسلاح في يد الحكومة لتوجيه الرأي العام وتعبئته (Boyd, 1998).

ومثال على استخدام الإذاعة لتحقيق الأهداف الحكومية، الترويج للقومية العربية والحركة الناصرية في الخمسينات والستينات من القرن الماضي من خلال توليفة ناجحة جمعت بين الدعاية والثقافة والترفيه وكذلك الأمر في الترويج لقضايا الفلسطينيين والسلام والتعاون الإقليمي ودعمها في السبعينات والثمانينات والتسعينات من القرن الماضي. كما استعملت الحكومة المصرية إذاعة "القرآن" وشبكة القنوات الخارجية لجذب المستمعين وإقامة الجسور بين البلدان الإسلامية وغير الإسلامية مشدّدة على دور مصر كموطن الأزهر مركز التعليم والفقه الإسلامي وأول جامعة في المنطقة (Amin, 1997).

تملك مصر أكبر وأعرق نظام بث إذاعي في المنطقة العربية. وتعتبر الإذاعة ثاني وسيلة إعلامية من حيث الشعبية بعد التلفزيون، إذ يوجد في مصر 18 مليون جهاز راديو. يعمل الراديو من خلال أجهزة البث القصيرة والمتوسطة الموجة الموزّعة على الأراضي المصرية، وتُبثّ البرامج من خلال الكبل أو شبكة الموجات الصغرية على 42 محطّة على الموجة المتوسطة و3 محطّات على الموجة القصيرة و14 محطّة على موجة الأف أم (Amin, 1996). ويضمّ مجمّع البثّ الإذاعي أقسام الإنتاج والهندسة والإدارة للإذاعات كافة (Amin et al., 1998).

ومع إطلاق قمر نايل سات 101 في إبريل/نيسان 1998، توسّعت الإذاعة المصرية وأصبحت تضمّ 9 شبكات إذاعية قوميّة يغطّي بثّها الدول العربية كافة وأكثرية الدول الأفريقية والأوروبية وبعض الدول الآسيوية بالإضافة إلى الولايات المتحدة، أي ما يزيد على 250 محطّة ذات سعة بثّ إجمالية تساوي 12583 كيلووات. وتبثّ إذاعة القاهرة برامجها بـ35 لغة على الموجة القصيرة، وتبثّ "صوت العرب" باللغة العربية في أوروبا والشرق الأوسط. وتقدّم الإذاعة المصرية عدداً كبيراً من البرامج للبلدان الأخرى بمعدّل 550 ساعة يومياً بـ 35 لغة (Sabra, 2003).

ومع توجّه الحكومة نحو خصخصة شبكات الإذاعة وفتح موجة الأف أم للقنوات الخاصة فمن المستبعد، لأسباب متعلّقة بالأمن القومي، ترك سكان الأرياف وذوي الدخل المحدود والأميين وهم جمهور المستمعين المستهدف من الإذاعة المحلية بين أيدي الإعلام الأجنبي. فوعود الخصخصة موجّهة للمتعلمين المنتمين لطبقات المجتمع الوسطى والعليا ولغير المصريين. وفي مايو/ أيار 2003 أطلقت محطتان جديدتان: "نجوم" على موجة الأف أم 100.6 وهي تبثّ الموسيقى العربية ومحطة "نايل" 104.2 على موجة الأف أم الناطقة باللغة الإنكليزية وهي تبثّ الموسيقى الغربية على مدى 24 ساعة. هاتان المحطتان الشعبيتان نشطتان في البحث عن الإعلانات، وقد أعطتا دفعاً قويّاً لصناعة الإعلانات الإذاعية. وحسب تقرير نشرته مجموعة المستشارين العرب سنة 2005، تملك مصر أعلى أسعار وسطية للإعلانات على إذاعات الأف أم مقارنة بالدول العربية الأخرى (Arab Advisors Group, 2005). وبالرغم من هذه الخطوة باتجاه خصخصة الإذاعة، إلا أن الحكومة ما زالت تتحكّم بهذا القطاع، إذ تُمنع المحطات الإذاعية الخاصّة من بثّ النشرات الإخبارية أو البرامج التحليلية، ولا يمكن استقبال بثها إلا ضمن مدينة القاهرة وضواحيها.

2-البثّ التلفزيوني الأرضي

يعمل اتحاد الإذاعة والتلفزيون مع وزارة الإعلام لتسويق برامجه عبر العالم العربي. وهو يعمل كهيئة استشارية تراقب عمل الإعلام من خلال القنوات الإعلامية الحكومية. في مصر قناتان أرضيتان قوميّتان وست قنوات محليّة وشبكة من القنوات الفضائية (Internews, 2004). يعمل اتحاد الإذاعة والتلفزيون بموجب القانون 13 الصادر سنة 1979 والذي تعدّل بالقانون 223 الصادر سنة 1989 (ملفّات اتحاد الإذاعة والتلفزيون، 2001).

وبالرغم من أن البثّ الأرضي المصري تابع للحكومة التي تراقبه إلاّ أنه يعتمد على عائدات الإعلان عن المنتجات التجارية الوطنية والأجنبية التي تُبثّ على القنوات الأرضية. القناة الأرضية الأساسية هي القناة الأولى وهي تبثّ أفضل ما تقدّمه الحكومة

من برامج إخبارية وترفيهية ورياضية وأفلام وغيرها من البرامج التي تستهدف العامة طوال اليوم. أمّا القناة الثانية، فتوجّهها ترفيهي أكثر وهي تقدّم البرامج الموسيقية والفنيّة والثقافية. وتقدّم المحطات المحلية، من المحطة الثالثة وحتى المحطة الثامنة، الأخبار والبرامج الدينية والثقافية والترفيهية، كما أنها تبثّ برامج تعليمية وبرامج توعية لمواجهة المشاكل والقضايا المحلية (Boyd, 1999).

وكما هو الحال في الإذاعة والإعلام المكتوب، يعيّن وزير الإعلام موظفي التلفزيون وتدعم الحكومة هذا القطاع. وتنظّم عمليات البثّ بشكل صارم ويجب عليها أن تتواءم ومبادئ اتحاد الإذاعة والتلفزيون (راجع الملحق 6.4). وفي هذا القطاع كمٌّ كبير من الرقابة الذاتية على البرامج والأخبار بالإضافة إلى الرقابة الحكومية، تماماً كما هو الحال مع الإعلام المكتوب والمسموع (Amin, 1998). تتركّز التغطية الإخبارية على الأخبار البروتوكولية، أي أنشطة رئيس الجمهورية، وبعض التغطية الدولية، بينما تُترك تغطية أكثرية القضايا المحلية التي قد تؤثر سلباً على صورة الحكومة للإعلام المكتوب والقنوات الفضائية. وفي الأشهر القليلة الماضية، أعطت الحكومة حرية أكبر في بثّ النقد وتغطية القضايا التي قد تطرح مشاكل لاسيّما من خلال البرامج الحوارية في التلفزيون وغيرها. كما تحسّنت نوعية الإنتاج عدد من البرامج الشعبية خاصّة بعد إطلاق مدينة الإنتاج الإعلامي. غير أن أكثرية الخطوات نحو التغيير تجري في مجال البثّ الفضائي مع إطلاق قمري نايل سات وبدء باقة برامج التلفزيون على نايل سات وقرار الحكومة فتح باب خصخصة شبكات البث الإذاعي والبثّ التلفزيوني الفضائي (Amin, 2005).

2-البثّ عبر الكبل والبثّ الفضائي

افتتحت أول قناة بثّ عبر الكبل في أكتوبر/ تشرين الأول 1990، عند إنشاء شركة كايبل نيوز إيجبت (Cable News Egypt) بعقد تعاون مع السي أن أن (CNN) مدّته 25 عاماً. وكان الهدف الأساسي من إنشائها هو إعادة بث قناة السي أن أن في مصر. بلغت قيمة الاستثمار الأساسي 1.6 مليون جنيه، ومن ثمّ تمّت زيادته إلى 25 مليون جنيه مصري (أي قرابة 7 مليون دولار). أعطت الحكومة موافقتها على المشروع مع إبقاء

الرقابة في يد اتحاد الإذاعة والتلفزيون. وكان رئيس مجلس أمناء اتحاد الإذاعة والتلفزيون رئيس كايبل نيوز إيجبت أيضاً. وراقب الاتحاد قناة اليو أتش أف التابعة لكايبل نيوز إيجبت (Foote and Amin, 1993).

ولأن مصر أدركت أهمية البث الفضائي في الألفية الجديدة وإمكانيات تكنولوجيا البثّ الرقمي الفضائي، أطلقت قمر نايل سات الجديد من قاعدة كورو في غيانا الفرنسية في 28 أبريل/ نيسان 1998. وقمر نايل سات 101 هو قمر رقمي من أحدث ما توصّلت إليه التكنولوجيا في هذا المجال، يحمل 12 مرسلاً مجيباً يمكن لكل واحد منها أن ينقل 8 قنوات تلفزيونية على الأقل. وهو ينقل، مع قمر نايل سات الذي أطلق في أغسطس/ آب 2000، أكثر من 200 محطة تلفزيونية وأكثر من 60 محطّة إذاعية (Amin, 2004). يعتبر نايل سات مشروعاً ناجحاً وهو يضطلع بدور مهم في البث العربي بشكل عام والبث المصري بشكل خاص كمنصة حرّة تؤمن خيارات كثيرة للمشتركين في خدماتها.

ومع نجاح إطلاق الشبكات الفضائية العربية الجديدة بدأ المشاهدون في المنطقة ينصرفون إلى مشاهدة قنوات جديدة مثل "أم بي سي" و"الجزيرة" و"نايل نيوز" و"العربية" لرؤية البرامج الإخبارية والترفيهية. وقد أدت قلّة المصداقية وعدم الرضا عن البرامج المحلّية المراقبة من الحكومة إلى انتقال المشاهدين إلى القنوات الفضائية (Amin, 2005).

واليوم تعتبر باقات نايل سات من الباقات الفضائية الأكثر شعبية وهي تقدّم أكثر من 200 قناة من الولايات المتحدة وأوروبا وآسيا ومصر والخليج بما فيها باقات "شوتايم" و"دريم" و"أم بي سي" و"راديو وتلفزيون العرب" (أي آر تي) بالإضافة إلى باقة "أوربت". وستوسّع "الجزيرة" قنواتها لتقدّم قناة دولية، والجزيرة انترناشونال باللغة الإنكليزية وقناة وثائقية تضاف إلى قنواتها الرياضية والجزيرة مباشر والجزيرة للأطفال (Amin, 2005).

تحليل المبادئ

1- الاستقلالية

1-1الضمانات الأساسية لاستقلال الإعلام

منذ بدء تاريخ الإعلام المصري، أي منذ نحو قرنين من الزمن، والحكومات المصرية تفرض رقابتها عليه. وقد صدر حتى الآن 186 قانوناً تنشئ أو تزيل قيوداً على الصحافة بمعدّل مادّة جديدة كل 13 شهراً.

عام 1923 أصبحت مصر دولة مستقلّة بالرغم من الاستعمار البريطاني الموجود منذ العام 1882. وتمّت صياغة الدستور المصري الأول في السنة ذاتها. أكّد الدستور على حرّية الصحافة، وبالفعل حظيت الصحافة المكتوبة بحرية نوعية حتى الثورة عام 1952 (Ibrahim 1999). أدرك مجلس قيادة الثورة دور الإعلام الأساسي في تشكيل الرأي العام، فاتخذ بين سنة 1953 وسنة 1960 عدداً من التدابير للحدّ من حرية الصحافة والتعبير وللتحكّم بالإعلام. في سنة 1954، حلّ مجلس قيادة الثورة مجلس نقابة الصحفيين وفوّض وزير الإرشاد القومي، صلاح سالم، تشكيل لجنة تحّل محلّه بإدارة ضبّاط من مجلس قيادة الثورة. وفي سنة 1956 وضع دستور جديد ضمن حرّية الصحافة. وأنشئت وزارة الإرشاد القومي ومكتب الرقابة سنة 1957 لضمان التزام الإعلام بالمعايير الثقافية والسياسية (Dabbous, 1993). وفي سنة 1960، أمّم الرئيس جمال عبد الناصر الصحافة، وأصبحت الصحافة، بموجب قانون سنة 1960، أداة دعائية في يد النظام الحاكم تمجّد إنجازات الرئيس ونجاحات النظام الاشتراكي. لقد جعل هذا القانون من الصحفيين موظفين حكوميين. واستخدم عبد الناصر الإعلام للتعبئة الشعبية وللتنمية كما أكّد على المثال السلطوي القائل بأن الإعلام يجب أن يكون حكراً على النظام الحاكم .(Nasser, 1990)

وفي ظل حكم السادات، في أوائل السبعينات، خفّت الرقابة على الإعلام وأصبحت مصادر الأخبار متاحة ومفتوحة أمام الصحفيين بالرغم من استمرار الرقابة.

وطلبت نقابة الصحفيين رفع الرقابة، غير أن ذلك لم يتم قبل سنة 1974 حين رفع السادات الرقابة وخفّف من حدّة القيود على الصحافة. وفي 11 مارس/ آذار 1975، أصدر السادات مرسوماً أنشأ بموجبه المجلس الأعلى للصحافة الذي يعطي التراخيص للصحفيين والصحف، ويضع الخطط لتوسّع القطاع، كما أنه يحكّم الخلافات التي قد تنشب في قطاع الصحافة. وقد وضع هذا المجلس ميثاق الشرف الصحفي الذي يضمن حرّية الصحافة. ويؤكد أوّل بنود المرسوم على أن الصحافة المصرية هي مؤسسة وطنية حرّة مهمتها أن تُراقب الحكومة. وفي سنة 1976، أعلن السادات أن النظام سيسمح بتعدد الأحزاب، كما سمح بإصدار مطبوعات أسبوعية معارضة للأحزاب التي نشأت. في البدء، نشأت ثلاثة أحزاب من بينها الحزب الوطني الديمقراطي. وفي سنة 1978، اقترح السادات مشروع قانون للصحافة يقيّد حريتها من جديد. وتدخّلت المواد 12 و13 و14 و18 من القانون بسياسات الصحف الداخلية وحوّلت الصحف المصرية إلى شركات حكومية. وفي عام 1980، فرض السادات قانوناً جديداً، هو "قانون العيب" الذي ما زال موجوداً حتى يومنا هذا. ولقد أُقرّ القانون لحماية قيم المجتمع الأساسية من السلوك المشين. وجعل من السلوك اللاجتماعي إساءة تعرّض صاحبها للاتهام والمقاضاة. كما فرض هذا القانون عقوبات قاسية على منتهكيه وأعطى سلطات أكبر للمدّعي العام الاشتراكي (Napoli et al., 1997).

أما الرئيس حسني مبارك فقد منح الصحافة هامش حرّية أوسع، غير أنّه سمح بوقف إصدار أي صحيفة إذا لم تلتزم بالقيم الاشتراكية المصرية أو حاولت زرع بذور الفتنة الطائفية (Napoli et al., 1997). وبدّل مبارك قانون الصحافة القمعي الذي أصدره سنة 1995 بقانون أكثر مرونة سنة 1996. ومنح هذا الأخير الصحافة حرّية أكبر (مرّة أخرى) غير أنه أبقى على العقوبات التي تقع على الصحفيين الذين يتخطون حدود "اللياقة" وهذا مفهوم مرن تؤولّه السلطات المصرية (Amin et al., 1998).

يحفظ الدستور المصري حرية التعبير لكل المواطنين. وتنصّ الفقرة 45 على أنّه: "لحياة المواطنين الخاصة حرمة يحميها القانون. وللمراسلات البريدية والبرقية

والمحادثات التليفونية وغيرها من وسائل الاتصال حرمة، وسريتها مكفولة، ولا تجوز مصادرتها أو الإطلاع عليها أو رقابتها إلا بأمر قضائي مسبب ولمدة محددة ووفقا لأحكام القانون."

كما تضيف المادة 47 أنّ: "حرية الرأي مكفولة، ولكل إنسان التعبير عن رأيه ونشره بالقول أو الكتابة أو التصوير أو غير ذلك من وسائل التعبير في حدود القانون، والنقد الذاتي والنقد البَنّاء ضمان لسلامة البناء الوطني."

أمّا المادة 48 فتشير بوضوح إلى أنّ "حرية الصحافة والطباعة والنشر ووسائل الإعلام مكفولة" (راجع الملحق 6.3). و هذا يتعارض مع استبيان رأي الخبراء في ان الغالبية العظمي منهم يروا ان الاعلام يتأثر بسبة كبيرة جدا من جهة الحكومة و لا يتمتع بالاستقلال الكامل (راجع ملحق 1).

وكذلك تؤكّد المادة 207 من الدستور على حرّية الصحافة: "تمارس الصحافة رسالتها بحرية وفي استقلال في خدمة المجتمع بمختلف وسائل التعبير، تعبيراً عن اتجاهات الرأي العام وإسهاماً في تكوينه وتوجيهه، في إطار المقومات الأساسية للمجتمع، والحفاظ على الحريات والحقوق والواجبات العامة، واحترام حرمة الحياة الخاصة للمواطنين، وذلك كلّه طبقاً للدستور والقانون."و هذا أيضا يأتي متعارضا مع نتيجة استبيان راي الخبراء و التي اوضحت ان الرقابة الرسمية تعيق استقلالية الاعلام بشكل ملحوظ (راجع ملحق 1).

وفي المادة 208 ضمانات أخرى أساسية: "حرية الصحافة مكفولة والرقابة على الصحف محظورة وإنذارها أو وقفها أو إلغاؤها بالطريق الإداري محظور وذلك كله وفقاً للدستور والقانون."

أمّا المادة 210 من الدستور فتؤكد أن للصحفيين "حق الحصول على الأنباء والمعلومات طبقاً للأوضاع التي يحددها القانون. ولا سلطان عليهم في عملهم لغير القانون" (راجع الملحق 6.3). ووفاقاً لقانون العقوبات الجديد الذي دخل حيّز التنفيذ في عهد مبارك، يحقّ للصحفي الحصول على معلومات غير سرّية وإحصاءات أو أخبار

ونشرها، ويُمنع فرض أي قيود قد تعيق تدفّق المعلومات (Internews, 2003). و هذا القـانون يـأتي متعارضـا مع استبيان رأي الخبراء لان الغالبية العظمي من الخـبراء يـروا ان مـدي الحـصول عـلي الوثـاءق الحكوميـة ضعيف جدا (راجع ملحق 1).

غير أن الواقع مختلف تماماً، إذ تمنع العراقيل البيروقراطية الوصول إلى المعلومـات. ويعتمـد أكثريـة الصحفيين على مصدر واحد لمعلوماتهم ألا وهو الحكومـة. ويـؤمّن مكتـب الـصحافة التـابع لـوزارة الإعـلام المعلومات والتوجيهات المقترحة لرؤسـاء التحريـر في الـصحف والمطبوعـات القوميـة بـشكل دوري منـتظم وحتى لرؤسـاء التحريـر المعارضـين في المطبوعـات القوميـة الـذين يحـرص مكتـب الـصحافة عـلى إعلامهـم بأولويات الحكومة (Serour, 2004).

1- الإطار التنظيمي الواضح والعادل للنشاط الإعلامي

يحكم النشاط الإعلامي في مصر عدد من الأنظمة والقوانين، بدءاً من الدسـتور إلى قـانون الـصحافة بالإضافة إلى قانون العقوبات وقانون الطوارئ. كما يقوم كل من المجلس الأعلى للصحافة ونقابة الـصحفيين واتحاد الإذاعة والتلفزيون المصري والمحاكم ووزارة الإعلام بالتحكّم بأوجه الإعـلام كافـة ومراقبتهـا (Abdel Mageed, 2001).

وتـنصّ المـادة 209 مـن الدسـتور المـصري عـلى أنّ "حريـة إصـدار الـصحف وملكيّتهـا للأشخاص الاعتبارية العامـة والخاصـة وللأحـزاب الـسياسية مكفولـة طبقـاً للقـانون. وتخـضع الصحف في ملكيّتها وتمويلها والأموال المملوكة لها لرقابة الشعب على الوجـه المبـيّن بالدسـتور والقانون."

أما المادّة 211 فتنصّ على أنه " يقوم على شؤون الـصحافة مجلـس أعـلى يحـدد القـانون طريقة تشكيله واختصاصاته وعلاقاته بسلطات الدولة. ويمارس المجلـس اختـصاصاته بمـا يـدعم حرية الصحافة واستقلالها، ويحقق الحفاظ على المقومات الأساسـية للمجتمـع، ويـضمن سـلامة الوحدة الوطنية والـسلام الاجتماعـي، وذلـك عـلى النحـو المبـيّن في الدسـتور والقـانون." (راجـع الملحق 6.3)

إنّ الأحكـام والـسياسات والقـوانين المتعلّقـة بـالإعلام المـصري مفـصّلة وواضـحة، غـير أن مـدى الصلاحيات التي يعطيها قانون الصحافة وقانون الطوارئ للسلطات تؤمّن آليات لتعليق الحرّيات الأساسـية التي كفلها الدستور بدون إمكانية الاستئناف مـا يتعـارض مـع ميثـاق الـشرف الـصحفي الـذي وافـق عليـه المجلس الأعلى للصحافة في 26 مارس/ آذار 1998.

ومن خلال القانون رقم 13 الصادر سنة 1979 والقانون رقم 223 الصادر سـنة 1989، تـمّ التأكيد على أنّ اتحاد الإذاعة والتلفزيون المصري، الهيئة التي تراقب البث والتي أنـشئت عـام 1971، هي السلطة الوحيدة القيّمة على عمل الإذاعـة والتلفزيـون في مـصر. كـما أنهـا تحتكـر إنشاء المحطـات الإذاعيـة والتلفزيونيـة وامتلاكهـا عـلى الأراضي المـصرية. يتبـع الاتحـاد وزارة الإعلام، والهدف الرئيسي من إنـشائه هـو مراقبـة الإذاعـة والتلفزيـون مراقبـة كاملـة (Boyd, 1999).

على كل مقدّم طلب للحصول على ترخيص بإصدار صـحيفة أن يمـّر بـسلام عـبر وكـالات الأمن والاستخبارات كافة ما يجعل الحصول عـلى الترخـيص أمـراً شـديد الـصعوبة. وحتـى سـنة 1996، لم يكن الحصول على الترخيص ممكناً سوى من خلال شركة مـساهمة خاصـة لا يحمـل أي مساهم فيها من الأسهم ما تزيد نسبته عن 0.2%. كما كان على الشركة أن تحصل عـلى موافقـة 8 سلطات حكومية على الأقل. كان ولا يزال الحصول على الترخيص لامـتلاك صـحيفة وإصـدارها أمراً شاقاً في مصر. ولتجاوز القيود الحكومية هذه، يقوم عدد من النـاشرين المـستقلين بتـسجيل مطبوعاتهم كمطبوعات أجنبيـة ثـم يعمـدون إلى اسـتيراد نـسخ منهـا أو يطبعونهـا في المنطقـة الحرّة العامّة الإعلامية، في مدينة نصر. سـنة 1998، عملـت الحكومـة عـلى ردع هـذه التـصرفات بشكل قانوني من خلال فرض الحصول على موافقـة مجلـس الـوزراء للحـصول عـلى أي تـرخيص جديـد. ويمكـن توزيـع الـصحف والمجـلات الـصادرة بموجـب تـراخيص أجنبيـة بعـد موافقـة الحكومـة. وكـذلك، للرقيـب عـلى المطبوعـات الأجنبيـة في وزارة الإعـلام سـلطة إخـضاع هـذه

المطبوعات للرقابة أو وقف توزيعها بغضّ النظر عن مكان صدورها (Internews, 2004). غير أنه في واقع الأمر أعطيت تراخيص عدة لصحف معارضة جديدة.

إصدار الصحف وملكيتها

ينص ميثاق الشرف الصحي الذي وافق المجلس الأعلى للصحافة بجمهورية مصر العربية على إصداره بتاريخ 26 مارس 1998 على الآتي بالنسبة لإصدار الصحف وملكيتها وشروط ومعايير الترخيص.

ففي مادة 45 حرية إصدار الصحف للأحزاب السياسية والأشخاص الاعتبارية العامة والخاصة مكفولة طبقا للقانون.

وتنص مادة 46 أنه يجب على كل من يريد إصدار صحيفة جديدة أن يقدم إخطارا كتابيا إلى المجلس الأعلى للصحافة موقعا عليه من الممثل القانوني للصحيفة، يشتمل على اسم ولقب وجنسية ومحل إقامة صاحب الصحيفة، واسم الصحيفة ودوريتها، واللغة التي تنشر بها، ونوع نشاطها والهيكل التحريري والإداري لها، وبيان ميزانيتها ومصادر تمويلها، وعنوانها واسم رئيس التحرير وعنوان المطبعة التي تطبع بها.

وتشير مادة 47 أن يصدر المجلس الأعلى للصحافة قراره في شأن الإخطار المقدم إليه لإصدار الصحيفة خلال مدة لا تجاوز أربعين يوما من تاريخ تقديمه إليه مستوفيا جميع البيانات المنصوص عليها في المادة السابقة.

ويجب أن يصدر قرار المجلس برفض الترخيص بإصدار الصحيفة مسببا ويعتبر انقضاء مدة الأربعين يوما المشار إليها دون إصدار قرار من المجلس بمثابة عدم اعتراض على الإصدار.

وفي حالة صدور قرار برفض إصدار الصحيفة يجوز لذوي الشأن أن يطعنوا فيه أمام محكمة القضاء الإداري، وذلك بصحيفة تودع قلم كتاب هذه المحكمة خلال ثلاثين يوما من تاريخ الإخطار بالرفض.

أما مادة 48 فتنص على أنه إذا لم تصدر الصحيفة خلال الشهور الثلاثة التالية للترخيص أو إذا لم تصدر بانتظام خلال ستة أشهر، اعتبر الترخيص كأن لم يكن، ويعد صدور الصحيفة غير منتظم إذا تحقق بغير عذر مقبول عدم إصدار نصف العدد المفروض صدوره أصلا خلال مدة الأشهر الستة، أو أن تكون مدة الاحتجاب خلال هذه المدة أطول من مدة توالي الصدور.

ويكون إثبات عدم انتظام صدور الجريدة بقرار من المجلس الأعلى للصحافة، وبعلن القرار إلى صاحب الشأن.

وكذلك مادة 49 تنص على أنه تعتبر الموافقة على إصدار صحيفة امتيازا خاصا لا يجوز التصرف فيه بأي نوع من أنواع التصرف.

وكل تصرف يتم بالمخالفة لحكم هذه المادة يعتبر باطلا.

ويعاقب المخالف بغرامة لا تقل عن خمسمائة جنيه ولا تجاوز ألف جنيه، فضلا عن الحكم بإلغاء ترخيص الصحيفة.

وتنص مادة 50 أن يحظر إصدار الصحف أو الاشتراك في إصدارها أو ملكيتها بأية صورة من الصور على الممنوعين قانونا من مزاولة الحقوق السياسية.

وتشير مادة 51 أنه في حالة التغيير الذي يطرأ على البيانات التي تضمنها الإخطار بعد صدور الترخيص يجب إعلان المجلس الأعلى للصحافة كتابة بهذا التغيير قبل حدوثه بخمسة عشر يوما على الأقل إلا إذا كان هذا التغيير قد طرأ على وجه غير متوقع، وفي هذه الحالة يجب إعلانه في موعد غايته ثمانية أيام على الأكثر من تاريخ حدوثه.

ويعاقب الممثل القانوني للصحيفة عند مخالفة هذه المادة بالحبس مدة لا تزيد على ستة أشهر وبغرامة لا تقل عن خمسمائة جنيه ولا تجاوز ألف جنيه أو بإحدى هاتين العقوبتين.

وبالنسبة لملكية الصحف وتكلفة التراخيص:

تنظم مادة 52 ملكية الأحزاب السياسية والأشخاص الاعتبارية العامة والخاصة للصحف مكفولة طبقا للقانون.

ويشترط في الصحف التي تصدرها الأشخاص الاعتبارية الخاصة فيما عدا الأحزاب السياسية والنقابات والاتحادات أن تتخذ شكل تعاونيات أو شركة مساهمة على أن تكون الأسهم جميعها في الحالتين اسمية ومملوكة للمصريين وحدهم وأن لا يقل رأس مال الشركة عن مليون جنيه إذا كانت يومية ومائتين وخمسين ألف جنيه إذا كانت أسبوعية ومائة ألف جنيه إذا كانت شهرية، ويودع رأس المال بالكامل قبل إصدار الصحيفة في أحد البنوك المصرية، ويجوز للمجلس الأعلى للصحافة أن يستثنى من بعض الشروط سالفة البيان.

ولا يجوز أن تزيد ملكية الشخص وأفراد أسرته وأقاربه حتى الدرجة الثانية في رأس مال الشركة على 10% من رأس مالها ويقصد بالأسرة الزوج والزوجة والأولاد القصر.

ويجوز إنشاء شركات توصية بالأسهم لإصدار مجلات شهرية أو صحف إقليمية، ويسري على هذه الشركات الشروط السابقة.

وتنص مادة 53 أن يعد المجلس الأعلى للصحافة نموذجا لعقد تأسيس الصحيفة التي تتخذ شكل شركة مساهمة أو تعاونية أو توصية بالأسهم ونظامها الأساسي.

ويحدد عقد التأسيس أغراض الصحيفة وأسماء رئيس وأعضاء مجلس الإدارة المؤقت من بين المساهمين.

وتكوم مدة هذا المجلس ستة أشهر على الأكثر من تاريخ استكمال إجراءات التأسيس، ويتم خلالها انتخاب مجلس الإدارة وفقا للنظام الذي يحدده عقد التأسيس.

وتنص مادة 54 أن يكون لكل صحيفة رئيس تحرير مسئول يشرف إشرافا فعليا على ما ينشر بها، وعدد من المحررين المسئولين، يشرف كلا منهم إشرافا فعليا على قسم معين من أقسامها.

ويشترط في رئيس التحرير والمحررين في الصحيفة أن يكونوا مقيدين بجدول المشتغلين بنقابة الصحفيين.

ولا تنطبق أحكام الفقرتين السابقتين على الصحف والمجلات المتخصصة التي تصدرها الجهات العلمية وكذلك الصحف والمجلات التي تصدرها الهيئات التي يصدر بتحديدها قرار من المجلس الأعلى للصحافة.

ويحكم في حالة مخالفة ذلك بتعطيل الصحيفة مدة لا تجاوز ستة أشهر بناء على طلب المجلس الأعلى للصحافة وإذا لم يتم إزالة أسباب المخالفة خلال هذه المدة يعتبر الترخيص لاغيا.

وبالرغم من أن الدستور المصري لم يبتعد كثيرا عما أقرته المواثيق الدولية المعنية بحقوق الإنسان بل يمكننا القول - وبحق - بأن المشرع الدستوري قد تأثر كثيرا بتلك المواثيق - يمكن رد هذا إلى عدة أسباب لعل أهمها هو اشتراك مصر في صياغة بنود الإعلان العالمي لحقوق الإنسان، وصدور الدستور المصري عقب ظهور تلك المواثيق.

وإصدار القانون رقم 96 لسنة 1996 بشأن سلطة الصحافة والقانون رقم 3 لسنة 1998 بشأن الشركات المساهمة والقانون رقم 20 لسنة 1936 بشأن المطبوعات فإننا نجد عددا قد قيدت الصحافة.

ويمكن بيان ذلك على النحو التالي:

أ- وفقا للقانون رقم 96 لسنة 1996 قصر حق إصدار الصحف للأحزاب السياسية والأشخاص الاعتبارية العامة والخاصة "مادة 45" أي منع الأفراد من تملك الصحف كما وضع قيودا على التي تصدرها الأشخاص الاعتبارية الخاصة حيث نص على أن بكون هؤلاء الأشخاص في شكل تعاونيات أو شركات مساهمة وعلى أن يقل رأس مال الشركة المدفوع عن مليون جنيه إذا كانت يومية و250 ألف جنيه إذا كانت أسبوعية ويودع رأس المال بالكامل قب إصدار الصحيفة في أحد البنوك المصرية.

ب- وفرض القانون رقم 96 لسنة 1996 من خلال المجلس الأعلى للصحافة سلطة وصاية وإشراف على الصحفيين والمؤسسات الصحفية من حيث الصلاحيات التى إعطيت إليها مثل:

- إبداء الرأى في كافة المشروعات المتعلقة بقوانين الصحافة (مادة 1/70).
- توفير مستلزمات إصدار الصحف (مادة 7/70).
- تحديد حصص الورق لدور الصحف وتحديد أسعار الصحف والمجلات وتحديد مساحات الإعلانات.
- إصدار ميثاق الشرف الصحفي.
- متابعة وتقييم ما تنشره الصحف وإصدار تقارير دورية عن مدى التزامها بآداب المهنة وميثاق الشرف الصحفي.

وفي ضوء كون هذا المجلس يشكل بالتعيين طبقا للتشكيل المنصوص عليه في المادة 68 من القانون رقم 96 لسنة 1996 برئاسة رئيس مجلس الشورى وهو تشكيل يغلب عليه الطابع الإداري الحكومي.

أجاز لمجلس الوزراء بموجب قانون المطبوعات رقم 20 لسنة 1936 أن يمنع أي مطبوعات صادرة في الخارج من التداول وبأن يمنع إعادة طبع هذه المطبوعات ونشرها وتداولها داخل البلاد "مادة 10"، كما منحت "المادة 21" من قانون المطبوعات وزير الداخلية أن يمنع عددا معينا من جريدة تصدر في الخارج من الدخول والتداول في مصر، وقد مثلت هذه المواد نوعا من مظاهر الترخيص للسلطة الإدارية للتدخل في شئون الصحافة والمطبوعات وأن تتخذه ذريعة لمنع تداول عدد معين من الصحف تحت زعم تعرضها للأديان أو إثارتها للشهوات في حين قد يكون الدافع الأصلي للمنع هو التضييق على حرية الرأي، كما خول القانون مجلس الوزراء ووزير الداخلية أن يصبح في وسعهما أن يحولا بين الأفراد والحق في المعرفة وفي التماس الحقيقة وهي من الحقوق الأساسية للإنسان الغير القابلة للتصرف كما أنها تصادر حق الأفراد في تلقي المعلومات وتجعل من حق مجلس الوزراء مصادرة التدفق الحر للمعلومات داخل البلدان وعبر الحدود سواء كان ذلك في شكل مكتوب أو مطبوع أو في قالب فني أو بأي وسيلة أخرى مما يحول دون تمكين الجمهور من التأكد من الحقائق وتقييم الأحداث باعتبار ذلك أيضا أداة جوهرية للنشاط الإبداعي والبحث عن الحقيقة.

د- أجاز ضبط الصحيفة ومصادرتها في حالة مخالفة المواد 4، 7، 11، 12، 13، 14، 17، 19 من قانون المطبوعات رقم 20 لسنة 1936 م 21 أو في حالة ارتكابها جريمة من الجرائم الوارد ذكرها في الباب الرابع عشر من الكتاب الثاني من قانون العقوبات الخاص بجرائم الجنايات والجنح التي تقع بواسطة الصحافة وغيرها أو الجرائم المخلة بأمن الحكومة.

ورغم التي كفلتها المادة 198 عقوبات من ضرورة عرض أمر الضبط والمصادرة على النيابة حيث لابد أن يعرض الأمر على رئيس المحكمة الابتدائية ليصدر الأمر بالموافقة على المصادرة أو الإفراج عن الجريدة إلا أنها تحجب عرض الأمر على القضاء الموضوعي ليقول رأيه في المقال الذي تسبب في مصادرة الجريدة حيث أن قرار رئيس المحكمة الابتدائية بالمصادرة نهائي وبالتالي فإن القانون يكون قد صادر الجريدة وصادر على حق الأفراد في اللجوء إلى القضاء الطبيعي مباشرة.

هـ بالإضافة يشكل قانون الطوارئ 162 لسنة 1958 تقييدا على الحق في حرية الرأي والتعبير فعلى سبيل المثال خولت المادة الثانية من القانون اتخاذ تدابير استثنائية ضد حرية الصحافة والتعبير منها سلطة الأمر بمراقبة الرسائل والصحف والنشرات والمطبوعات والمحررات وكافة وسائل التعبير والدعاية والإعلان قبل نشرها وضبطها ومصادرتها وتعطيلها وإغلاق أماكن طبعها على أن تكون الرقابة على الصحف والمطبوعات ووسائل الإعلام في يد وزارة الداخلية، وقد صدر أمر رئيس الجمهورية رقم 4 لسنة 1982 بتفويض وزير الداخلية بالسلطات المنصوص عليها في البندين أ، ب.

و- كما أجاز إلغاء الصحيفة في حالتين إذا لم تصدر خلال الثلاثة أشهر التالية للإخطار بصدورها "مادة 18" من قانون المطبوعات 20 لسنة 1936 أو عدم الانتظام في الصدور كما هو مبين بالإخطار فيجوز للوزير المختص إصدار الأمر بالإلغاء في حالة إذا ما اتهم رئيس تحرير الصحيفة بجريمة من جرائم الصحافة

وقضى عليه بالإدانة وألزمه الحكم بنشر حكم الإدانة في صدر صحيفته في خلال الشهر التالي لصدور الحكم فإنه يكون مرتكبا الجريمة المنصوص عليها في الفقرة الأخيرة من المادة 198 عقوبات التي تخول الحكم عليه بغرامة مائة جنيه وبإلغاء الصحيفة.

بالإضافة إلى القوانين التي تقيد الحق في الحصول على المعلومات ونشرها وتقنن احتكار الدولة للمعلومات ومنها القانون رقم 121 لسنة 1975 الخاص بحظر استعمال أو نشر الوثائق الرسمية، والقانون رقم 35 لسنة 1960 بشأن الإحصاء والتعداد والقانون رقم 313 لسنة 1956 المعدل بالقانون 14 لسنة 1967 بحظر نشر أية أخبار عن القوات المسلحة، وقانون العاملين المدنيين بالدولة رقم 47 لسنة 1978 وقانون المخابرات العامة رقم 100 لسنة 1971 إضافة إلى قانون العقوبات رقم 57 لسنة 1937 وتعديلاته.

3-1 غياب الرقابة

يمنع الدستور المصري، الصادر سنة 1971، الرقابة وتوقيف صدور الصحف إلاّ في خلال الحروب وفي ظلّ ظروف استثنائية. وتنص المادة 48 على أن "حرية الصحافة والطباعة والنشر ووسائل الإعلام مكفولة، والرقابة على الصحف محظورة وإنذارها أو وقفها أو إلغاؤها بالطريق الإداري محظور، ويجوز استثناء في حالة إعلان الطوارئ أو زمن الحرب أن يفرض على الصحف والمطبوعات ووسائل الإعلام رقابة محددة في الأمور التي تتصل بالسلامة العامة أو أغراض الأمن القومي، وذلك كله وفقاً للقانون." و هذا يأتي متعارضا مع نتيجة استبيان رأي الخبراء حين أن الغالبية من الخبراء يروا ان قدرة الاعلام علي تناول المساءل السياسية و الدينية و الفساد ضعيف جدا.

وفي واقع الأمر، تمارس الرقابة بكثرة من الجهات الرسمية ومن الناشرين والقائمين على البثّ والصحفيين أنفسهم. وتقوم الحكومة بمراقبة الإعلام مراقبة شديدة كما تحدّ القيود القانونية والقيود على البثّ من قدرة الصحفيين على الإخبار بحرّية عن القضايا المحلية أو على الانحراف عن السياسة الرسمية في الإخبار عن الشؤون الدولية. بشكل عام، يستطيع المواطنون التعبير عن آرائهم حول عدد كبير من القضايا السياسية

والاجتماعيـة مـن دون خـوف كـما تنتقـد الـصحف المعارضـة غالبـاً الرسـميين والـسياسات الحكومية ويمارس الصحفيون الرقابة الذاتية بشكل مستمرّ بشأن القضايا الحسّاسة فيتجنّبـون نقد الرئيس والجيش وقوى الأمن وانتهاكات حقوق الإنسان بشكل مباشر. وبالإضافة إلى النقد الـذاتي يخـضع الـصحفيون إلى قيـود رسـمية (Ibrahim et al., 2003). إن الرقابـة التـي تفرضـها الدولة والغرامات وعقوبات السجن تعني أنه عـلى العـاملين في مجـال الإعـلام العـيش تحـت التهديد الدائم من أي إجراء حكومي قد يتّخذ ضدهم. وتعطي القوانين الحكومة فرصـة للـردّ على التغطية الإعلاميـة التـي لا تعجبهـا بالـصرف ووقـف إصـدار الـصحف وفـرض الغرامـات وعقوبات الحبس.

صدر أوّل قانون يحدّد مهمات مكتب الرقابة سنة 1975. ونصّ القانون على ضرورة أنّ يمرّ كل عمل سينمائي أو مسرحي أو موسيقي على الرقابة للحصول على ترخيص لعرضه حيث يتمّ حذف كـل ما يتعـارض مـع الـدين والأمـن القـومي والمـسؤولين الحكـوميين والـسياسات. في ظـل هـذا القـانون، يستطيع الرقيب أن يأمر بحذف أي مشهد يتعارض مع الدين أو الأمن القومي أو المواقف الحكوميـة الرسمية من قضايا اقتصادية أو أخرى تتعلّق بالعلاقات الخارجية أو بـالأعراف الاجتماعيـة والتقاليـد. وفي 17 أغسطس/ آب 1983، أصدر مجلس أمناء اتحاد الإذاعة التلفزيون عدداً من القواعـد والأنظمـة تحدّد دور الإدارة المركزية للمراجعة والنصوص. وحسب اتحـاد الإذاعـة والتلفزيـون عـلى كـل المـواد والبرامج أن تخضع للرقابة قبل بثّها لضمان تواؤمها مـع الـسياسات العامّـة والأهـداف الوطنيـة. كـما أعطى الاتحاد للرقيب صلاحيّات بمراجعة محتوى النصوص الفنّي والأخلاقي والاجتماعي بالإضـافة إلى الشكل السردي ومضمون البثّ، كما أوجب أن تراعي النصوص النظام العـام والقـيم الأخلاقيـة وقـيم المجتمع الدينية والروحية لحماية الشباب من الانحراف وللحؤول دون صـدور مـا يمـس بالمعتقـدات الدينية. وأكّد الاتحاد على ضرورة تفادي بثّ أي مواد تشجّع على استخدام العنف أو قـد تـساهم في انتشار الجريمة أو قد تكون مثيرة جنسياً. وتـمّ تعـديل هـذه القواعـد لاحقـاً لتـصبح ميثـاق الـشرف الـصحفي لاتحـاد الإذاعــة والتلفزيــون (راجــع الملحــق 6.4). تنتقــد صــحافة الحكومــة بــشكل

خفيف أداء الحكومة وسياساتها غير أنها لا تنتقد رئيس الدولة أو عائلته أو قائد الجيش أو ضبّاطه أو السياسات الحكومية. كما أنها لا تنتقد أي من فتاوى أو قرارات شيخ الأزهر.أو أي من الشخصيات الدينية البارزة.

ومع تجديد العمل بقانون الطوارئ في مايو/ أيّار 2006 أصبح الحظر الدستوري على الرقابة أقلّ صرامة. ومع تزايد التظاهرات ضد الحرب الأميركية-البريطانية على العراق، أمرت الحكومة وسائل الإعلام بتفادي أي تغطية قد تشعل الجمهور المصري الحانق أو قد تؤذي العلاقات المصرية-الأميركية. وأتت إحدى أقوى ردود الفعل على هذه التوجيهات من مجموعة من المثقّفين، من بينهم صحفيين معروفين من صحيفة الأهرام، أعلنوا معارضتهم لها. واتخذ عدد من الصحف خطاً معادياً للولايات المتحدة وانتقدت بعنف الرئيس الأميركي. ودعت نقابة الصحفيين الإعلام إلى مقاطعة السفير الأميركي في مصر، ديفيد ولش، عبر رفض إجراء المقابلات معه أو نشر أي خبر يتعلّق به بعد أن اتّهم الصحافة المحلّية بالانحياز في تغطية الأنباء المتعلّقة بإسرائيل.

تُخضع الصحف كافة نفسها للرقابة بالنسبة للقضايا المتعلّقة بالرئيس ومساعديه والنظام القضائي والقوى المسلّحة والدين. وينصاع الصحفيون لهذه القاعدة العرفية خوفاً من وشاية زملائهم أو من البوليس السرّي أو لأنهم يؤمنون بأنه التصرّف الأنسب. وتنظر الحكومة نظرة عدائية إلى كل ما قد يشكّل تهديداً لمصالحها بما فيه التصريحات السلبية حول الدين أو المعتقد أو القومية العربية أو القيم والتقاليد الوطنية. ومن بين الضغوط المعنوية الأخرى ميل الصحافيين إلى كتمان المعلومات التي قد تسيء إلى أي مسؤول حكومي أو فرض الرقابة عليها (Abdel Mageed, 2001)، على الرغم من تراجع حدّة هذا القيد في الفترة الأخيرة مع إطلاق الحكومة حملة ضد الفساد.

أحد مآزق حرّية التعبير في مصر، منذ نهضة الإسلام السياسي، هو خوف الصحفيين من الحكومة والمتشددين الدينيين الذين يغتالون أولئك الذين يجرؤون على معارضتهم، مثل حادثة إغتيال الكاتب الصخفى فرج فودة فى أوائل التسعينات من القرن الُمنقضى (Essoulami, 2001). ويقول بعض الصحفيين أنهم يشعرون براحة

أكبر عندما يراسلون الصحافة الأجنبية إذ يستطيعون التعبير عن آرائهم بحرّية لأن المقال سينشر في الخارج وبلغة أجنبية.

هذا الخوف المستشري من النظام السياسي يُفاقم الرقابة الذاتية، غير أن هناك عامل آخر يدخل في الحسبان، فالصحافيون لا يستغلون بالكامل هامش الحرّية الذي أتاحه التغيير الديمقراطي وتزايد تسامح الحكومة. هذه القاعدة المتأصّلة المتمثّلة في حماية الحكومة والرأي العام عبر كتمان المعلومات ساهمت في انعدام شبه تام في قدرة الصحفيين على الاستمرار في النقد السياسي أو التعبير عن آرائهم السياسية حتى ولو أرادوا ذلك.

فالحكومة المصرية تحافظ على تأثيرها على الصحف من خلال الضغوط الاقتصادية أيضاً، إذ تملك الصحف التي تديرها الحكومة المطابع الكبيرة التي تعتمد عليها صحف المعارضة للصدور. كما تسيطر الحكومة على توافر الورق وتدعم الصحف المعارضة مادياً ما يؤثّر على استقلاليتها (Ragab, 2006).

ومن الصعب القول أن هناك رقابة تحريرية عادلة ومسئولة لوسائل الإعلام لتباين اتجاهات الإعلام المكتوب من صحافة حكومية ومعارضة وخاصة ومستقلة ولكن هناك رقابة تامة بالنسبة للإعلام المسموع والمرئي والذي مازال مملوكا للدولة وتديره الحكومة. ففي مطلع الألفية أغلقت صحف الدستور المستقلة والشعب الناطقة بلسان حزب العمل وكانت قد ظهرت قضية "الصحافة القبرصية" وهي تلك الصحف المختلفة التي لجأت الي جزيرة قبرص حتى يتثنى لها الحصول علي رخصة لتسجيل شركة للإعلام وبالتالي تحصل علي رخصة إصدار صحيفة تدخل إلى البلاد وتطبع في منطقتها الحرة (علي أنها صحيفة أجنبية) لا ينطبق عليها قانون الصحافة ولكنها تخضع لقانون المطبوعات وهي بذلك تخضع لمراقبة وتصريح وزارة الإعلام المصرية (Abou Zeid, 2006).

وقد بدا واضحا للجميع غياب الرقابة التحريرية العادلة للجميع في التفاوت الحادث بين المؤسسات الصحفية القومية والتي يمتلكها مجلس الشورى نيابة عن الدولة وتلك الصادرة عن أحزاب مختلفة فلو أن الأمر أصبح أكثر تحررا عما كان عليه الوضع

سابقا. ومع ظهور الصحافة المستقلة وخوضهم في منافسة مع الصحافة الحكومية كجريدة المصري اليوم وجريدة نهضة مصر أصبح هناك احترام أكثر للصحافة المستقلة ولو أن التجربة مازالت في خطواتها الأولي إلا أنها تبشر بنجاح مستقبلي إذا عطلت القيود المفروضة علي مضمون المادة الصحفية ورفع القيود علي حرية إصدار الصحف بالإضافة الي عدم تجريم مظاهر التعبير عن الرأي(Abou Zeid, 2006).

لقد أصبحت الصحافة المستقلة إحدى دعائم الصحافة المصرية الآن وكان غياب الصحافة المستقلة يدل علي غياب إرادة سياسية حقيقية في عمليات التحول الديمقراطي وإرجاء عمليات الإصلاح. ولكن الجدير بالذكر أن إخفاقات الصحف المعارضة وتسيس الصحف القومية بالرسميات أعطي فرصة لظهور وازدهار محدود للصحف المستقلة. ويتعرض الإعلام المسموع والمرئي لعمليات إعادة هيكلته ولو أن استقلاليته عن الحكومة مازالت أمرا غير وارد في الوقت الحالي. وفي العموم لن توجد صحافة مستقلة وحرة إلا إذا خففت الحكومة من قبضتها واستعمال الصحافة والإعلام كأدوات تحكم ورفع قانون الطوارئ والمواد الجائرة في قانون العقوبات وقانون الصحافة (Abou Zeid, 2006).

وقد أصبح الحديث عن قابلية الإعلام الحكومي للاستمرار اقتصاديا حديثا مكررا بعد أن زاد العجز المالي للمؤسسات الصحفية عن ستة مليارات جنيه مصري أي ما يزيد عن مليار دولار. وكذلك الوضع مع اتحاد الإذاعة والتليفزيون المصري المحتكر لعمليات الإذاعة والتليفزيون بعجز يوازي عجز المؤسسات الصحفية ودور النشر. وبات الأمر خطيرا في ظل منافسة شديدة من الإعلام الخاص والمستقل ساء مطبوعا أو فضائيا، وتعمل الحكومة علي إعادة هيكلة هذه القطاعات حتى لا تتعرض إلى الانهيار (Abou Zeid, 2006).

المعايير المتعلقة بالعقوبات

نص قانون رقم 96 لسنة 1996 الصادر من المجلس الأعلى للصحافة بشأن تنظيم الصحافة على العايير والأسس الخاصة بالأداء بالنسبة للصحفيين:

ففي مادة 18 نص القانون على أن يلتزم الصحفي فيما ينشره بالمبادئ والقيم التي يتضمنها الدستور وبأحكام القانون مستمسكا في كل أعماله بمقتضيات الشرف والأمانة والصدق وآداب المهنة وتقاليدها بما يحفظ للمجتمع مثله وقيمه وبما لا ينتهك حقا من حقوق المواطنين أو يمس إحدى حرياتهم.

ونص في مادة 19 أن يلتزم الصحفي التزاما كاملا بميثاق الشرف الصحفي. ويؤاخذ الصحفي تأديبيا إذا أخل بواجباته المبينة في هذا القانون أو في الميثاق.

ونص في مادة 20 أن يلتزم الصحفي بالامتناع عن الانحياز إلى الدعوات العنصرية أو التي تنطوي على امتهان الأديان أو الدعوة إلى كراهيتها أو الطعن في إيمان الآخرين أو ترويج التحيز أو الاحتقار لأى من طوائف المجتمع.

ونص فى مادة 21 أن لا يجوز للصحفي أو غيره أن يتعرض للحياة الخاصة للمواطنين، كما لا يجوز له أن يتناول مسلك المشتغل بالعمل العام أو الشخص ذي الصفة النيابية العامة أو المكلف بخدمة عامة إلا إذا كان التناول وثيق الصلة بأعمالهم ومستهدفا المصلحة العامة.

ونص في مادة 22 أن يعاقب كل من يخالف أحكام المادتين السابقتين بالحبس مدة لا تزيد على سنة وبغرامة لا تقل عن خمسة آلاف جنيه ولا تزيد على عشرة آلاف جنيه أو بإحدى هاتين العقوبتين.

ونص في مادة 23 أن يحظر على الصحيفة تناول ما تتولاه سلطات التحقيق أو المحاكمة بما يؤثر على صالح التحقيق أو المحاكمة أو بما يؤثر على مراكز من يتناولهم التحقيق أو المحاكمة وتلتزم الصحيفة قرارات النيابة العامة ومنطوق الأحكام التي تصدر في القضايا التي تناولتها الصحيفة بالنشر أثناء التحقيق أو المحاكمة وموجز كاف للأسباب التي تقام عليها وذلك كله إذا صدر القرار بالحفظ أو بأن لا وجه لإقامة الدعوى أو صدر الحكم بالبراءة.

وأشار في مادة 24 أنه يجب على رئيس التحرير أو المحرر المسئول أن ينشر بناء على طلب ذي الشأن تصحيح ما ورد ذكره من الوقائع أو سبق نشره من تصريحات في

الصحف في غضون الثلاثة الأيام التالية لاستلامه التصحيح أو في أول عدد يظهر من الصحيفة بجميع طبعاتها أيهما يقع أولا وبما يتفق مع مواعيد طبع الصحيفة ويجب أن يكون النشر في نفس المكان وبنفس الحروف التي نشر بها المقال أو الخبر أو المادة الصحفية المطلوب تصحيحها.

ويكون نشر التصحيح بغير مقابل إذا لم يتجاوز مثلي مساحة المقال أو الخبر المنشور فإذا جاوزه كان للصحيفة الحق في مطالبة طالب التصحيح بمقابل نشر القدر الزائد محسوبا بسعر تعريفة الإعلان المقررة ويكون للصحيفة الامتناع عن نشر التصحيح حتى تستوفي هذا المقابل.

ونص في مادة 25 أنه على طالب التصحيح أن يرسل الطلب إلى الصحيفة المعنية بموجب خطاب موصى عليه بعلم الوصول أو ما يقوم مقامه إلى رئيس التحرير مرفقا به ما قد يكون متوافرا لديه من مستندات.

كذلك نص في مادة 26 أنه يجوز للصحيفة أن تمتنع عن نشر التصحيح في الحالتين الآتيتين:

1- إذا وصل طلب التصحيح إلى الصحيفة بعد مضي ثلاثين يوما على النشر.

2- إذا سبق للصحيفة أن صححت من تلقاء نفسها ما يطلب تصحيحه.

وفى جميع الأحوال يجب الامتناع عن نشر التصحيح إذا انطوى على جريمة أو على ما يخالف النظام العام والآداب.

وفي مادة 27 نص على أنه إذا لم يتم التصحيح في المدة المنصوص عليها في المادة (24) من هذا القانون جاز لذى الشأن أن يخطر المجلس الأعلى للصحافة بكتاب موصى عليه بعلم الوصول لاتخاذ ما يراه في شأن نشر التصحيح.

ونص في مادة 28 أنه إذا لم يتم التصحيح في المدة المحددة في المادة (24) من هذا القانون يعاقب الممتنع عن نشره بالحبس مدة لا تقل عن ثلاثة أشهر وبغرامة لا تقل عن ألف جنيه ولا تجاوز أربعة آلاف جنيه أو بإحدى هاتين العقوبتين.

وللمحكمة عند الحكم بالعقوبة أو بالتعويض المدني أن تأمر بنشر الحكم الصادر بالعقوبة أو بالتعويض المدني في صحيفة يومية واحدة على نفقة الصحيفة فضلا عن نشره بالصحيفة التي نشر بها المقال أو الخبر موضوع الدعوى خلال مدة لا تجاوز خمسة عشر يوما من تاريخ صدور الحكم إذا كان حضوريا أو من تاريخ إعلانه إذا كان غيابيا. ولا يتم هذا النشر إلا إذا أصبح الحكم نهائيا.

ونص في مادة 29 أن تنقضي الدعوى الجنائية بالنسبة لرئيس التحرير أو المحرر المسئول عن جريمة الامتناع عن النشر إذا قامت الصحيفة بنشر التصحيح قبل تحريك الدعوى الجنائية ضدهما.

ونص في مادة 30 أن يحظر على الصحيفة أو الصحفي قبول تبرعات أو إعانات أو مزايا خاصة من جهات أجنبية بطريقة مباشرة أو غير مباشرة وتعتبر أية زيادة في أجر الإعلانات التي تنشرها هذه الجهات عن الأجور المقررة للإعلان بالصحيفة إعانة غير مباشرة.

ويعاقب كل من يخالف ذلك بالحبس مدة لا تزيد على سنة أو بغرتامة لا تقل عن خمسمائة جنيه ولا تتجاوز ألفي جنيه وتحكم المحكمة بإلزام المخالف بأداء مبلغ يعادل مثلي التبرع أو الميزة أو الإعانة التي حصل عليها، على أن يؤول هذا المبلغ إلى صندوق معاشات نقابة الصحفيين.

كما يحظر على الصحيفة أو الصحفي تلقي أي إعانات حكومية بطريقة مباشرة أو غير مباشرة إلا وفقا للقواعد العامة التي يضعها المجلس الأعلى للصحافة.

وكذلك في مادة 31 أنه يحظر على الصحف نشر أي إعلان تتعارض مادته مع قيم المجتمع وأسسه ومبادئه أو آدابه العامة أو مع رسالة الصحافة وأهدافها. ويجب الفصل بصورة كاملة وبارزة بين المواد التحريرية والإعلانية.

ونص في مادة 32 أن لا يجوز للصحفي أن يعمل في جلاب الإعلانات أو أن يحصل على أي مبالغ مباشرة أو غير مباشرة أو مزايا عن نشر الإعلانات بأية صفة ولا يجوز أن يوقع باسمه مادة إعلانية.

ونص فى مادة 33 أن تلتزم جميع الصحف والمؤسسات الصحفية بنشر ميزانياتها خلال ستة أشهر من انتهاء السنة المالية. ويتولى الجهاز المركزى للمحاسبات بصفة دورية مراجعة دفاتر مستندات المؤسسة الصحفية للتحقق من سلامة ومشروعية إجراءاتها المالية والإدارية والقانونية.

وعلى الصحف والمؤسسات أن توافي الجهاز بحساباتها الختامية خلال الثلاثة الأشهر التالية لانتهاء سنتها المالية كما يكون عليها أن تمكن الجهاز من هذه المراجعة وعلى الجهاز المذكور إعداد تقارير بنتيجة فحصه وعليه أن يحيل المخالفات إلى النيابة العامة مع إخطار المجلس الأعلى للصحافة في جميع الأحوال.

أما بالنسبة للعقوبات وتأديب الصحفي:

فقد نص في مادة 34 أن تختص نقابة الصحفيين وحدها بتأديب الصحفيين من أعضائها.

الفصل السابع

برامج الأطفال في التلفاز وأثرها

في تنمية المهارات اللغوية لأطفال مرحلة المهد ومرحلة الطفولة المبكرة

الفصل السابع

برامج الأطفال في التلفاز وأثرها

في تنمية المهارات اللغوية لأطفال مرحلة المهد ومرحلة الطفولة المبكرة

الواقع والمأمول

عندما ظهر التلفاز لأول مرة مع بدايات الخمسينية الثانية من القرن الماضي توقع التربويون أن يكون هذا الجهاز نافذة تطل على آفاق رحبة تساهم في تحول أطفالنا من كائنات اجتماعية إلى كائنات عاقلة، أخلاقية، ناقدة ومبدعة. وأن يساعد على إشباع حاجاتهم وتهيئتهم للمدرسة وللحياة. وأن يكون إحدى وكالات التنشئة الاجتماعية القادرة على غرس القيم الاجتماعية الإيجابية وتعزيز شعور الانتماء الوطني والقومي، وتزويد الأطفال بالمعلومات. ووضع العالم بين أيديهم، وتنمية ثروتهم اللغوية وإغنائها بالاحتكاك المباشر بلغات العالم الحية، وتعليمهم أنماط السلوك الجيد. من هنا خضع هذا الجهاز لمئات الدراسات بحثاً عن مدى نجاح ما يقدم فيه لتحقيق تلك الأهداف الحالمة، ومدى الآثار الضارة الناتجة عن الاستخدام الخاطئ لمنتجات التكنولوجية الحديثة في ظل عصر العولمة التي انطلقت مع بدايات الألفية الثالثة. فما أن أعلن عن بعض سلبيات هذا الجهاز حتى انهالت الدراسات والأبحاث، وازدادت أكثر بتوسع القنوات الأرضية والفضائية، حتى شغلت الوقت كله، وكسرت احتكار هذا الجهاز من قبل السلطات السياسية لكل بلد، ليسود الإعلام الاختياري المعبر عن حرية الأفراد في اختيار ما يشاهدونه عبر الشاشة الصغيرة.

إن صرخات الباحثين من نوع "أنقذوا فلذات أكبادنا من التلفاز"، وشكاوى الآباء، وخوفهم وقلقهم على أبنائهم دفعت بمربين آخرين إلى افتراض أن التلفاز قد يساهم في تزييف الوعي، ويؤدي إلى الإحباط، ويعطل ملكة الخيال، ويشجع الروح الاستهلاكية من خلال الإعلانات، ويعزز الصور النمطية، وقد يعزز ثقافة العنف، دفعت بكل هؤلاء

وما أكثرهم إلى التصدي لملاحقة سلبيات هذا الاختراع وكشفها تمهيداً للحد من آثارها. (Gwen,2009).

وتركز اهتمام الباحثين على ما يستقبله الأطفال من برامج، وعلى أي استخدام لشاشته من مشاهدة أفلام الفيديو وأفلام الأقراص المدمجة، والألعاب الإلكترونية من مثل (Nintendo ،Game Boy والأتاري) وغيرها.

كما تركز اهتمام الباحثين والمربين على موقع التلفاز من الوسائط المتعددة، والاتصال التفاعلي والتعلم النشط بعد أن صار بالإمكان استقبال برامج التلفاز عبر الإنترنت والهاتف المحمول.

ومما زاد من هذا الاهتمام ملاحظات لا تخطئها عين مراقب ومنها: تزايد طول الفترة التي يقضيها الطفل في مشاهدة برامج التلفاز الموجهة للأطفال وللراشدين، وتعرضهم لأفلام حاملة لثقافات الأمم الأخرى تهاجم ثقافة أطفالنا وتدفعهم إلى تذوت ثقافات غريبة عنا. أضف إلى ذلك شكوى الوالدين والمعلمين من الأداء المدرسي لأبنائهم الذين يبالغون في طول فترات المشاهدة، وما ينجم عن هذا من اضطرابات سلوكية ومشكلات مدرسية (Patel ،N.D).

ولعل ما عقد من مؤتمرات حول هذه الآثار المتوقعة للمشاهدة، وما نشر من دراسات في شتى بلدان العالم، واستمرارية الجدلية حول الآثار المتوقعة الإيجابية والسلبية على نمو الأطفال بعامة واكتسابهم للمهارات اللغوية بخاصة، إضافة إلى خوف مجمع اللغة العربية الأردني، العين الساهرة – أو كما يفترض أن يكون- على اللغة العربية اكتساباً وإنتاجاً وتطويراً. في ظل إبداعات تكنولوجيا عصر العولمة، وتحول العالم إلى قرية صغيرة، كل شيء فيه يدار بسرعة وبسهولة ويسر حتى أصبح طفل الروضة قادراً على فهم ما يبث من برامج، وقادراً على التعامل مع تقنيات العصر من خلال مبتكرات بسّطت المعقد، وسهّلت بالتالي التواصل عبر الثقافي دفع بهذا الموضوع إلى دائرة الضوء. في هذا الإطار تأتي هذه الورقة.

تحاول هذه الدراسة استقصاء أثر برامج الأطفال في التلفاز في تنمية المهارات اللغوية لأطفال مرحلة المهد ومرحلة الطفولة المبكرة. وذلك من واقع الدراسات العربية والأجنبية على افتراض أن هذه الدراسات تكشف عن الواقع، تمهيداً لوضع معالم ما هو مأمول من هذه البرامج.

ستحاول هذه الورقة الإجابة عن الأسئلة التالية:

1. ماذا يقول علماء النفس وعلم الأعصاب عن تطور الدماغ والوظيفة اللغوية؟
2. ماذا تقول الدراسات السابقة عما يقدمه التلفاز من برامج؟
3. هل تؤثر مشاهدة التلفاز على اكتساب الأطفال للمهارات اللغوية؟

تستمد هذه الدراسة أهميتها من أهمية الموضوع الذي تتناوله وهو اكتساب أطفال مرحلتي المهد والطفولة المبكرة للمهارات اللغوية في ظل ايكولوجية خاصة تتضمن مبتكرات عصر العولمة، بعد أن قطعنا منه العشرية الأولى.

وإن مساهمة هذه الدراسة المأمولة في حل الإشكالية المتمثلة في عدم الاتفاق على موقف واحد من مترتبات ما يقدمه التلفاز على نمو الطفل جسماً ونفساً وعقلاً واجتماعاً وأخلاقاً ولغة يعطيها بعض الأهمية.

هذا من الناحية النظرية. أما من الناحية العملية فقد تساعد في ضع استراتيجية لحماية أطفالنا أو على الأقل الخروج بمعادلة لا تنفي أطفالنا خارج روح العصر الذي نعيش فيه ولا أن تعرضهم للاستلاب الثقافي المتوقع الذي يلجأ إليه المهزومون واليائسون والراغبون في الهروب إلى الأمام.

تلفاز الأطفال:

الوسيلة الإعلامية التي تستقبل البث التلفازي من إحدى محطات البث المرئي الأرضي أو الفضائي، وما يستقبله الأطفال من برامج سواء كانت موجهة إليهم أم للكبار، وأي استخدام يقوم به الأطفال لجهاز التلفاز سواء كان لمشاهدة أفلام الفيديو أو

الاسطوانات المدمجة، أو استخدام شاشته للألعاب الإلكترونية، واستخدام شبكة الإنترنت لاستقبال ما تبثه المحطات التلفازية من برامج عبر الشبكة.

برامج الأطفال التلفازية:

أ. التعليمية: برامج المعلومات والبرامج ذات الأهداف التعليمية التي صممت خصيصاً للأطفال لتهيئتهم للمدرسة أو مساعدته في دراستهم.

ب. التربوية: البرامج التي تنتجها إدارات الإعلام التربوي في وزارات التربية والتعليم في الأقطار العربية (أبو إصبع، 2010).

ج. الترفيهية: البرامج التي يتعرض لها الأطفال لمشاهدتها ولا يكون لها هدف تربوي أو تعليمي واضح مثل: الرسوم المتحركة والبرامج الدرامية والرياضية والموسيقية والغنائية والألعاب.

د. الرومانسية: البرامج التي يتعرض لها الأطفال وتكون مفعمة بالخيال، ترسم صورة وردية للحياة، وتحفز الطفل على تذوت أبطالها وسلوكاتهم والتماهي معهم.

هـ. التراجيدية: البرامج التي تعرض للصورة المظلمة للحياة وتبعث في النفس الألم والخوف، وتحفز الطفل على التعاطف مع أبطالها.

اللغة:

نسق وليس مجرد ظاهرة حركية صوتية. وهي دالة على قدرة الطفل على الإدراك السمعي، والإدراك البصري، وإدراك التفاصيل، والفروق بين الأصوات، وإدراك العلاقة بين الاسم ومسماه، وبين الكلمة والفعل، والحدث والزمان. تنشط ذاكرة الأحداث من خلال اقتران الرمز اللغوي بالحدث، وتساعد على التفكير وحل المشكلات، والتعبير عن المشاعر والاتصال بالآخرين (الريماوي، 1998).

المهارة:

لغة: هي إحكام الشيء وإجادته والحذق فيه.

اصطلاحاً: الدقة والسهولة في إجراء عمل من الأعمال.

تربوياً: أداء يتسم بالدقة والسرعة. وهي جزء من مكونات القدرة. والقدرة استعداد عام يندرج تحتها عدد من المهارات. فالقدرة القرائية تشتمل على صفة القراءة ومهارة طلاقة القراءة ومهارة استنتاج الأفكار.

المهارة اللغوية: أداء لغوي (صوتي أو غير صوتي) يتميز بالسرعة والدقة والكفاءة ومراعاة القواعد اللغوية المنطوقة والمكتوبة (www.zahran.org).

الاستعداد لتعلم المهارة اللغوية: يتوقف هذا الاستعداد على نضج الطالب جسمياً وعقلياً. ومن هذه المهارات:

- طلاقة القراءة.
- الاستماع.
- استنتاج الأفكار.
- الكتابة.
- التحدث (التعبير).

مرحلة المهد تمتد من الميلاد إلى سن عامين.

مرحلة الطفولة المبكرة تمتد من سن ثلاث سنوات إلى سن ست سنوات.

السؤال الأول:

ماذا يقول علماء النفس وعلماء علم الأعصاب عن تطور الدماغ والوظيفة اللغوية؟

إن الباحثين في مجال الطفولة يراقبون المؤشرات النمائية الأساسية التي تظهر على الطفل والمتمثلة في بروز مهارات معينة في عمر معين، ويضربون على ذلك مثلاً بالطفل

في عامه الأول، يتركز نشاطه على المهارات الحركية بينما في عامه الثاني يتركز نشاطه على تطوير المهارات اللغوية.

ويعتقد تشومسكي أن تطور الاتصال من خلال اللغة عملية غريزية فطرية، وإلى مثل ذلك يذهب العالم اليوت Eliot المتخصص في علم الأعصاب البيولوجي Neuro biology والذي يؤكد على غريزة اللغة المتأصلة في الدماغ، فكما تطور أدمغتنا دوائر عصبية Neural Circuits للرؤية وللطعام، فإن نفس الأدمغة تطور دوائر عصبية معقدة بالإدراك السريع للأشياء وتحليلها وتركيبها، وإنتاج اللغة لدى جميع الأطفال وفي العمر نفسه تقريباً (www.isack.org). إن علماء علم الأعصاب يخبروننا أن الدماغ مبرمج ليصنع اللغة تماماً كما أنه مبرمج ليفكر ويتذكر وينفعل. إنه قادر على التعلم بالفطرة بما في ذلك تعلم اللغة.

يأتي الوليد مزوداً بما يقرب من مئة مليون خلية عصبية، وكل خلية قادرة على الاتصال بالخلية الأخرى المجاورة عبر تشابكات Synapses تمر فيها إشارات كهربائية. عندما تستثار هذه التشعبات أكثر فأكثر فإن نمط الوصلات Connections العصبية تصبح متأصلة أكثر في الدماغ. إن هذا النمط من الوصلات يشكل ممرات أكفأ وأكثر ديمومة؛ فتسمح بمرور الإشارات الكهربائية بسرعة وبدقة (الريماوي، 1998).

وقد أثبتت تكنولوجيات تصوير الدماغ عملية مرور وانتقال هذه الإشارات عبر خلايا الدماغ. كما أثبتت أن هناك فروقاً مادية (فيزيقية) بين دماغ الطفل الذي يتعرض للإشارات الصادرة عن البيئة الخارجية والتي تعمر بيئة الطفل، وبين دماغ الطفل الذي يعاني نقصاً في هذه المثيرات، وأن تلك الوصلات التي لم تستثر من خلال التكرار فإنها تضمر وتتلاشى.

إضافة إلى ما تقدم، فإن التغذية السليمة والمتوازنة والصحية ضرورة لازمة لعملية تطور الدماغ، كما يحتاج الرضيع إلى ساعات كافية من النوم وذلك من أجل التطور السليم للدماغ. إن تطوير عادات النوم والأكل من بين أهم واجبات الوالدين نحو أطفالهم لمساعدتهم على التطور الصحي لأدمغتهم.

وتفيد الدراسات ذات العلاقة أن تطور الدماغ يشهد فترات حرجة Critical period أو نوافذ فرص Windows Opportunity فيها يكيف الدماغ نفسه ليطور مهارات خاصة تكون اللغة واحدة منها.

ويمكن للوالدين أن يزودا الطفل في هذه المرحلة بالخبرات التي تدرب الطفل على إنتاج اللغة من مثل الاندماج في التفاعل مع الطفل وجهاً لوجه، وإسماعه للغة المنطوقة، واللغة المكتوبة، بصوت مرتفع، والتدرب على الربط بين الأشياء والكلمات الدالة عليها. كل ذلك يزود الطفل بالخبرات اللغوية دونما ضغوط أو إثارة زائدة.

إن أول فرصة لتعلم الدماغ اللغة تظهر في وقت مبكر من حياة الطفل. فمن المعروف أن الطفل يميز بين أصوات اللغات المختلفة في حوالي الشهر السادس من عمره. وتتراجع هذه القدرة لتقتصر على أصوات لغة الأم التي هي الأكثر استعمالاً.

إن فرص تطور اللغة تستمر طيلة الحياة، فالفرصة لتعلم التركيب اللغوي والنمو تظل مفتوحة طوال سنوات ما قبل المدرسة، وتغلق في الخامسة والسادسة بينما فرصة إضافة كلمات جديدة تظل مفتوحة ولن تغلق أبدا.

ويؤكد الباحثون أن الطفل قادر على الاستجابة للأصوات في الأسبوع العاشر من الحمل أي وهو جنين في رحم أمه.

إن الوليد لا يكون قادراً على نطق الكلمات واستعمالها ولكنه قادر على التواصل مع من حوله، وذلك من خلال نظرات الطفل بوجهي أمه وأبيه التي تعبر عما يريده منهم. إن دماغ الطفل الرضيع يستجيب بشكل أفضل لنوع من الكلام باسم الكلام الطفلي الذي يستعمله الراشدون في مخاطبتهم للرضيع.

إن المعلومات المتوفرة الآن عن تطور الدماغ تعزز الكثير مما كان يعرفه الخبراء عن مرحلة الطفولة المبكرة من مثل: إن تطور اللغة يتأثر بقوة التفاعل بين الوالدين والطفل، وإن دماغ الطفل في الأشهر الستة الأولى من العمر يبدأ بتعلم حركات الشفتين التي تتلاءم مع الأصوات، وصار من الضروري أن تتم المواجهة مع الرضيع وجهاً لوجه أثناء المحادثة مع الطفل والتفاعل معه، وإن المناغاة والغرغرة أساسية في اكتساب اللغة.

في العام الثاني من عمر الطفل ينظم الدماغ الوصلات الخاصة باللغة عندما يرى الأطفال صورة في كتاب، ويسمعون آباءهم ينطقون أسماء هذه الصور في الوقت نفسه في الفترة ما بين (24 و 35) شهراً ينجح الدماغ في تكوين رموز معرفية للأشياء وللناس والأحداث.

ويعتقد علماء علم الأعصاب أن اللغة تعمل على النحو التالي:

تدخل المثيرات الصوتية إلى دماغ الفرد عبر جهازه السمعي وتتوجه بسرعة إلى منطقة فيرنك Wernik's area حيث تفهم تلك الأصوات وتتحول الخبرات السمعية إلى كلمات. وبالمثل تتحول الأفكار الداخلية إلى نسخ عقلية Mental Script مكتوبة بالكلمات.

وعندما يرغب الطفل في الكلام فإنه ينقل هذا الكلام المكتوب إلى منطقة بروكا Broca هذه المنطقة تتواصل فوراً مع منطقة الحركة في القشرة الدماغية والتي تتحكم بحركات الوجه واللسان والفك والزور. إن هذا النموذج التقليدي للغة وتطوره (الريماوي، 1948).

إذا كانت البيئة الاجتماعية بما فيها من صغار وراشدين أحد مصادر المثيرات التي تعمل على تطوير الدماغ ليصير قادراً على اكتساب المهارات اللغوية، فإن البيئة التكنولوجية بما فيها من مذياع وتلفاز وهاتف نقال وحاسوب وشبكة عنكبوتية (إنترنت)، تشكل مصدراً غير بشري للمثيرات الإلكترونية التي يؤمل منها المساعدة في تطور شبكات الدماغ ووصلاته التي تسهل تعلم المهارات اللغوية. إن هذا الضيف دخل في منافسه حادة مع الأسرة في التنشئة الاجتماعية، ويبدو أن ما يتصف به من خصائص جعلته صاحب الأثر الأكبر على دماغ الطفل بغض النظر عن نوعية تأثيره على دماغ الطفل، بشكل خاص على الوظيفة اللغوية للدماغ.

السؤال الثاني:

ماذا تقول الدراسات السابقة عما يقدمه التلفاز من برامج؟

إن محاولة حصر ما تبثه المحطات التلفازية تكاد تكون مهمة مستحيلة، فالقنوات الأرضية والقنوات الفضائية لا تحصى. وتتبارى دول العالم في إنتاج البرامج الخاصة بالأطفال، حتى صار الطفل فاقداً لتوازنه من ثقل ما يطرق بصره وسمعه من مؤثرات، وأضحت حماية أطفال بلد من البلدان من التأثيرات الثقافية لما تبثه قنوات البلدان الأخرى مستحيلة.

بداية، دعنا نتعرف على بعض الأمثلة من برامج الأطفال، ثم نحاول التعرف إلى نتائج الدراسات التي تناولت جهاز التلفاز.

تفيد موسوعة (الويكيبيديا) أن أفلام الأطفال قديمة قدم التلفاز نفسه، ونورد على سبيل المثال لا الحصر الأمثلة التالية:

Blue Peter, Catain Tuggy, The Magic Roundabout, Howdy Doody, Clangers, Flower Pot Men, The Singing Ringing Tree And Mister Rogers Neighborhood, Lost in

أفلام الخيال العلمي لـ Irvein Alten، والضياع في الفضاء space، وسلسلة الأفلام الخيالية Fantasy fiction، وإمبراطورية الكارتون.

مع منتصف الثمانينيات بُثّت مسلسلات كوميدية في بريطانيا منمثل: Byker Grove، Grange hild، وفي الولايات المتحدة أنشئت ثلاث قنوات خاصة بالأطفال Niceloeon، Carton Network أطلقت في منتصف التسعينيات، والـ Disney Channel في أواخر التسعينيات. أما في بريطانيافقد أنشئت Ciiv، Disney Channel NICK CBBC. وفي كندا YTV، Family channel، Teleton.

Wikipedia, the free encyclopedia

من البرامج التي أنتجت في العالم العربي: افتح يا سمسم، المناهل، سلامتك، وقف. كما أطلقت المحطات المصريةNile sat، ومحطة MBC3 والمحطات التابعة لـART. هذا إضافة إلى بث المسلسلات والأفلام الأجنبية المدبلجة وتلك المترجمة إلى اللغة العربية، والناطقة باللغة الإنجليزية.

إن الطفل العربي وهو محاصر بكل هذا الفيض من الأفلام والمسلسلات بدأ يعاني ما يعانيه نظراؤه في العالم، وبدأت آثار كل هذا تتحول إلى ظواهر عالمية في عصر الانفجار المعرفي. من هنا كان لا بد من متابعة الدراسات ذات العلاقة بمشاهدة الأطفال دون ضابط لكل هذا الكم الهائل من الأفلام ولكل ما تحمله من ثقافات وقيم وعادات.

كثيرة ومتنوعة هي الدراسات التي تناولت جهاز التلفاز وما يقدمه للأطفال من برامج موجهة تهدف إلى تعليم هؤلاء الأطفال قيم المجتمع وثقافته. وبظهور القنوات الفضائية امتد الإرسال في تلك القنوات ليغطي ساعات اليوم كلها. فما من دقيقة تمر إلا وتبث الأفلام التلفازية الموجهة للأطفال ولجميع الأعمار، هذا إضافة إلى بث الألعاب الإلكترونية، حتى صار هؤلاء الأطفال لا يجدون أي وقت مهما كان قصيراً للابتعاد عن الشاشة؛ مما حرمهم من ممارسة أنشطة أخرى قد تكون أفضل في إكساب الأطفال المهارات اللغوية.

فالتلفاز يحد من التفاعل بين الأهل وأطفالهم. ففي دراسة أمريكية تبين أن أكثر من ثلث الأطفال الأمريكان يعيشون وجهاز التلفاز يعمل طول الوقت. وفي دراسة أخرى أجراها عدد من الباحثين من جامعة ماساشوشس على 50 طفلاً تراوحت أعمارهم ما بين سن سنة وثلاث سنوات، حضر كل منهم مع أحد الوالدين. وطلب من الأهل وأطفالهم البقاء نصف ساعة في غرفة ألعاب لا يوجد فيها تلفاز، فيما اختار الأهل في نصف ساعة أخرى برنامجاً خاصاً بالراشدين ليتابعوه فيما أطفالهم بجوارهم. ولاحظ الباحثون عدد المرات التي تحدث فيها الأهل مع أطفالهم وكيف تفاعلوا معهم في اللعب خلال الحالتين. تبين من الدراسة التي نشرت في مجلة "نمو الطفل" أنه عندما كان التلفاز يعمل تراجعت نسبة التفاعل بين الأهل والأطفال بشكل ملحوظ. أي أن الأهل أمضوا وقتاً أقل بنسبة 25% في الحديث مع أطفالهم وأصبحوا أقل نشاطاً وتنبهاً وتفاعلاً مع صغارهم.

وفي بحث آخر جرى في جامعة ميتشغان كشف عن أن الطفل الأمريكي يقضي ما يقارب من أربع ساعات يومياً في مشاهدة التلفاز أو اللعب بالأجهزة والألعاب

الإلكترونية. وأن مشاهدة التلفاز تحل مكان اللعب مع الأقران في الهواء الطلق، أو اللعب المحفز على التفكير والاستبصار، كما أن هذه المشاهدة تحرمه من المشاركة في الأنشطة الأسرية المشتركة، وتعرضه إلى اضطراب النوم، وفرط النشاط الحركي، والاضطراب السلوكي، والبدانة، والتصرفات الخطرة المتهورة، ويحدّ من قدرة الطفل على التخيل.

وفي بحث علمي آخر (واشنطن، CNN) بتاريخ 3 نوفمبر 2003 كشف عن المزيد من الأدلة الداعمة لنتائج دراسات أخرى تحدثت عن التأثير السلبي للتلفاز، لا سيما على المشاهدين الصغار، حيث خلصت هذه الدراسة إلى أن مشاهدة التلفاز تزيد من العدوانية في سلوكياتهم. وإلى مثل ذلك انتهت دراسة أمريكية نشرت في دورية أرشيف طب الأطفال والمراهقين، في عددها الصادر في نوفمبر 2009. ولفت البحث الذي أجرته University State بنيويورك إلى أنه مع كل ساعة مشاهدة مباشرة للتلفاز ازدادت عدوانية الطفل بواقع 0,16 من مقياس مخصص يبدأ من الصغر وحتى (30) وتدنّت إلى (0,09) عند تشغيل التلفاز فقط. اعتمدت هذه الدراسة على بيانات من (3128) طفلاً من (20) مدينة أمريكية ولدوا خلال الفترة ما بين 1998 و 2000.

هذا وقد أعربت الأكاديمية الأمريكية لطب الأطفال (AAP) عن قلقها البالغ إزاء تأثير الإعلام على سلوك الطفل. وقالت إن التعرض للعنف في وسائل الإعلام بما فيها التلفاز والأفلام والموسيقى وألعاب الفيديو تمثل خطراً داهماً على صحة الأطفال. خاصة وأن الأطفال يقضون أمام شاشات التلفاز والحاسوب (الكمبيوتر) ضعف الوقت الذي يمضونه داخل الصفوف الدراسية.

وفي دراسات أخرى اكتشف عدد من الباحثين أن هرمون النمو الذي ينشط بفاعلية أثناء النوم، يزداد إفرازه لدى الأطفال الذين يشاهدون التلفاز بشكل مكثف وبالتالي يصلون مرحلة البلوغ المبكر قبل الأطفال الأقل مشاهدة له. وعندما حرم هؤلاء الأطفال- الذين يشاهدون التلفاز بشكل مكثف وبالتالي يصلون مرحلة البلوغ المبكر أكثر من الأطفال الأقل مشاهدة له- من مشاهدة التلفاز لمدة أسبوع واحد فقط، شهدوا زيادة في مستويات هرمون الميلاتونين الذي يمنع البلوغ المبكر بحوالي 30%. هذه النتيجة

حملت بعض الباحثين إلى افتراض أن عملية التشويش التي يتعرض لها الدماغ وخداعه أثناء مشاهدة التلفاز تجعله يتخذ وضعية قريبة جداً من النوم، وما يتبعها من إفراز هرمونات الإندروفين وهرمون السيروتونين الذي يعمل منظم لعمليات النوم وفي الوقت نفسه يعمل كمهدئ.

ما الذي حصل لأدمغة الأطفال أثناء مشاهدة التلفاز؟

إن ما أصاب الأطفال هو ما يمكن أن يسمى (بله التلفزيون)، ومما يدعم هذا الرأي نتائج الدراسات التي جرت حول ارتباط التلفاز بتدني التحصيل الدراسي، وتدني القدرة على تعلم القراءة (دراسة كندية، ودراسة فرنسية). الدراسة الفرنسية أظهرت أن 40% من عائلات طلبة المدارس العليا لا تملك تلفاز لأن هذه العائلات تعيش في منطق ثقافي ينبذ التلفاز (www.qatlal.com)

يقول محمد الأنصاري في مقالة بعنوان "أنقذوا فلذات أكبادكم من براثن التلفزيون": إن الأطفال تحت سن ثلاث سنوات يجب أن لا يحدقوا في التلفاز بتاتاً، ومن سن ثلاث إلى خمس سنوات يشاهدون بإذن آبائهم، برامج أطفال ذات نوعية جيدة لمدة لا تتجاوز نصف ساعة ومن سن خمسة إلى سن (12) يصبح بالإمكان زيادة المشاهدة حتى ساعة واحدة في اليوم.

وفي مرحلة المراهقة يسمح بإضافة (30) دقيقة بحيث لا يزيد إجمالي وقت المشاهدة على ساعة ونصف في اليوم.

وفي بحث آخر أجري في جامعة ميتشغان كشف عن الانعكاسات التالية على الطفل في مراحل الطفولة المبكرة (2-6) سنوات عند البقاء لساعات طويلة يومياً أمام التلفاز. فالمشاهدة تحل مكان الكثير من الأنشطة المهمة في حياة الطفل، وتبعد الأطفال عن المشاركة في الأنشطة الأسرية المشتركة أو المساعدة في أعمال المنزل. والتعرض بكثافة للإعلانات بما فيها من محتويات سلبية متعلقة بالوجبات السريعة والسلوكيات الفاضحة مع غياب المصداقية العلمية، والسلوكات المنحرفة مثل التدخين، وعدم احترام الأهل،

والمشاهدة الخادشة للحياء والذوق. هذه السلوكات يمارسها بعض أبطال المسلسلات التلفزيونية بحيث يحدث نوع من التماهي بين الطفل والبطل.

كما تشير بعض الدراسات إلى أن المشاهدة المكثفة للأطفال ما بين عمر (2-6) سنوات يؤثر سلباً على قدرة التخيل، وتحرمه من الأنشطة الإيجابية القائمة على المحادثة واللعب المتبادل مع من حوله بهدف تطوير مهارات الاتصال وعدد المفردات والتراكيب اللغوية المعقدة.

فالتلفاز يمكن أن يحل محل القراءة التي هي من الأنشطة الإيجابية القائمة على المحادثة واللعب المتبادل مع من حوله بهدف تطوير مهارات الاتصال وعدد المفردات والتراكيب اللغوية المعقدة. فالتلفاز يمكن أن يحل محل القراءة التي هي من الأنشطة المهمة لنمو الدماغ بصورة سليمة وبالتالي يفتقد المناخ الذي يفرس لديه حب القراءة. إضافة إلى أن المشاهدة المكثفة تجعل الطفل يخشى العالم الخارجي ويخاف محيطه ويجده عالماً عنيفاً وشريراً. ويظهر ملامح هذا الخوف عبر مشاعر القلق والأحلام والكوابيس المفزعة، والخوف من الظلمة أو من الجلوس في البيت بمفرده، مع الانسحاب من الأصدقاء والمعارف، والتغيب عن المدرسة، ولا سيما أن الأطفال تحت سن الثامنة لا يفرقون بين الخيال والواقع.

إن كثرة ساعات المشاهدة تسهم في تأخر الطالب عن أداء واجباته المدرسية، واحتمالية التسرب المدرسي وعدم المواصلة للمرحلة الجامعية، ويسهم في نمو ظاهرة التنمر في المدرسة ابتداء من سن أربع سنوات.

إن الطفل في أعمار متقدمة يحتاج ما بين (9-10) ساعات من النوم، فإذا حدث اختلال في ساعات نومه سيواجه عندها صعوبات في النوم مع انخفاض في فترات النوم الثقيل (NREM)؛ مما ينتج عنه خمول وعدم قدرة على الاتصال والاستيعاب الجيد في المدرسة.

إن كثرة ساعات المشاهدة تؤثر في شعور الطالب بنفسه ومحيطه. فهو يتعلم تقبل الصور النمطية للأفراد والمجتمعات بصورة يصعب تغييرها في فترات لاحقة. ويتذوت

غالبية المفاهيم والممارسات العنصرية ضد الآخرين، والشعور بالدونية القائمة على لون البشرة، البدانة، والسن.... الخ.

وتفيد الإحصاءات في مجال مشاهدة الأطفال الصغار للتلفاز أن الوقت الذي يصرفه الآباء في محادثات جادة مع أطفالهم أسبوعيا 3,5 دقيقة، وأن نسبة مراكز العناية النهارية المستخدمة للتلفاز خلال اليوم بلغت 70%، وأن الوقت الذي يقضيه الطفل المتوسط في مشاهدة التلفاز أسبوعيا 1680 دقيقة، وأن نسبة الآباء الراغبين في الحد من مشاهدة أطفالهم للتلفاز 73%، وأن نسبة الأطفال من الشريحة العمرية (4-6) سنوات الذين اختاروا مشاهدة التلفاز عندما خيروا بينه وبين قضاء الوقت مع آبائهم 54%. كما أظهر استطلاع للرأي أن 25-33% من الآباء والأمهات الأمريكيين يرون أن مشاهدة الأطفال الصغار تساهم في تعليمهم وتسليتهم، وأن التلفاز يؤثر سلباً على نطق الأطفال واكتسابهم للغة. وأن الآباء والأطفال قلما يتحدثون معاً خلال مشاهدتهم للبرامج التلفزيونية (الأنصاري، بدون تاريخ).

إن المتمعن في نواتج هذه الدراسات يندهش من تركيزها على النواتج السلبية لمشاهدة أفلام التلفاز. من هذه النواتج: الإدمان على المشاهدة، ضياع فرص التفاعل بين الطفل ووالديه، التعلم السلبي بدلاً من التعلم النشط، تراجع دور الأقران كمؤسسة تنشيئية، خسارة الطفل اللعب مع الأقران في الهواء الطلق، واللعب المحفز على التفكير، والاستبصار، تعرض الطفل إلى بعض الاضطرابات، الحد من القدرة على التخيل، تزايد عدوانية الطفل، انخفاض المستوى التحصيلي، وتدني القدرة على تعلم القراءة، التماهي بين الطفل وأبطال المسلسلات التلفازية وأبطال أفلام الأطفال، خشية العالم الخارجي واعتباره عالما عنيفا وشريرا.

مع كل هذه الآثار أتظل هناك مشروعية من تناول السؤال الثالث ونصه: "هل تؤثر مشاهدة التلفاز في اكتساب اللغة عند الأطفال؟

السؤال الثالث:

هل تؤثر مشاهدة التلفاز على اكتساب اللغة عند الأطفال؟

ظلت الأسرة وإلى عهد قريب هي الوكالة التنشيئية الأهم في تحويل الطفل من كائن بيولوجي إلى كائن اجتماعي منطلقة مما زود به من استعداد بيولوجي لصنع وإنتاج وتعلم اللغة. ورغم انشغالاتها بمتطلبات الحياة كانت الأم تجد لديها من الوقت لتعليم طفلها لغته، بادئة بالاتصالات التي تتوجه نحو الطفل منذ ولادته مستخدمة في ذلك اللغة الإشارية، أو ما يسمى بلغة الجسد، فلغة العيون، ودقات القلب، وترانيم الأم وترقيصات الأطفال، كل ذلك كانت الأم تنتقيه جيداً بالفطرة أو الاكتساب. ولما ساد نمط الأسرة الممتدة كان يشارك الأم في تنشئة الطفل الأب، والأولاد الصغار، والجدة. ثم ساد نمط الأسرة النووية فكان الأب والأم يتحملان دور المربي والمعلم، وكملت هذا الدور دور الحضانة ورياض الأطفال، ومن ثم جاء دور المدرسة ليكمل ما بدأت به الأسرة من إكساب الطفل المهارات اللغوية من محادثة واستماع وقراءة وكتابة.

وبعد استحواذ التلفاز على كم كبير من وقت الأسرة ووقت الطفل، تناقص بشكل ملموس دور الأسرة التربوي، وبشكل خاص تقلّصت المواقف التفاعلية بين الطفل وأسرته، وقلّت الخبرات الواقعية التي كان يعيشها الطفل ضمن تجارب يومه المشغول كاملاً بالأنشطة الأسرية أو الخارجية.

إن مشاهدة أفضل البرامج التعليمية ولنفرض أنه "افتح يا سمسم" لا تحقق المكاسب المعرفية التي تتيحها الخبرات الواقعية سواء أكانت لغوية أم مهارية.

وحتى نتبين تأثير المشاهدة التلفازية على اكتساب اللغة عند الأطفال لنلقِ نظرة على تركيب الدماغ وظيفياً. (فتاحي، 2009).

ينقسم الدماغ تشريحياً ووظيفياً إلى نصفين: أيمن وأيسر. الشق الأيسر هو مقر العمليات المنطقية واللفظية. والشق الأيمن هو مقر الأنشطة المكانية والوجدانية أي غير اللفظية.

أما وظائف النصف الأيسر فهي: التفاصيل، التفكير الواعي، المنطق، الإدراك الخارجي، المناهج والقوانين، اللغة المكتوبة، المهارات الحسابية، العقل والإدراك، المهارات العلمية العدوانية، التتابعية، الذكاء اللفظي، فكري-ذهني، والتحليل.

أما وظائف النصف الأيمن فهي: الشمولية – الكلية، التفكير اللاواعي، الحدس، الإدراك الداخلي، الإبداع، الفراسة- لغة الجسد، الأشكال ثلاثية الأبعاد، التخيل، الفن الموسيقي، تقبل المؤثرات الخارجية، السلبية، التركيب.

عند ولادة الطفل لا تتمايز وظائف كل من شقي الدماغ. فالوليد لا يمتلك أي قدرات لفظية. فما يسيطر على دماغه هو القدرات غير اللفظية، ويتشرب الخبرة بشكل غير لفظي حتى يحين وقت اكتساب اللغة بحلول بداية السنة الثانية، حيث يبدأ نصفا الدماغ بالتمايز، ويبدأ التفكير اللفظي في أداء دور متميز في تطور الطفل المعرفي. فتجارب السنوات المبكرة ذات تأثير كبير في نمو الدماغ من تلك التي تحدث في السنوات اللاحقة.

إن المشاهدة التلفازية تحتل وقتاً لا بأس به عند أطفال ما قبل المدرسة، وإن التجربة التلفازية هي في الأساس تجربة بصرية غير لفظية أي أنها تؤثر في النصف الأيمن أكثر مما تؤثر في النصف الأيسر المنطقي اللفظي.

يؤكد هذا النظر إلى الطفل المستغرق في المشاهدة لدرجة تنتابه حاله أشبه بالغشية حيث لا يسمع ولا يرى إلا ما يعرض على الشاشة فلا يرد نداء ولا يشعر بالألم لوخزه، ولا يتواصل مع من حوله، هذه الحالة أقرب إلى التأمل وهي من حالات النصف الأيمن.

كما أن استخدام التلفاز كوسيلة تهدئة وعلاج مخفف للاستثارة المتزايدة عند الأطفال وكمسكن للأطفال المزعجين يؤكد الجوهر غير اللفظي للتجربة التلفازية.

وفي دراسة هدفت إلى استجلاء العلاقة بين المشاهدة ولغة الكلام لدى أطفال ما قبل المدرسة كشفت عن علاقة عكسية بين مدة المشاهدة والأداء في اختبارات النمو اللغوي. فهناك فرق حاسم بين تجربة لغوية تعرض على التلفاز لا تتطلب مشاركة متبادلة كما في كل برامج التلفاز، وتجربة لغوية تستوجب انخراط الأطفال فيها بنشاط كما يحدث في المواقف الأسرية والمدرسية والرقابية. فالتلفاز يقوم بتعزيز الأداء العقلي غير اللفظي

عند الأطفال الصغار، حيث يستقر لديهم نمط تفكير المعرفة غير اللفظية، وهي معرفة سهلة المنال. ترتكز على الصورة وترسل معلومات جاهزة للدماغ متيحة للمشاهد الصغير فرصة التفكير فيها وبذل أي جهد في اكتسابها. ولا تخص حاجة الأطفال إلى النشاط العقلي في تلك المرحلة وما يليها من مراحل. فهم أجهزة تعلمية، وعقول متذوتة للخبرة، فالمشاهدة التلفازية تحولهم إلى أدوات تتلقى الخبرات كما هي لاستعادتها وقت الحاجة كما هي أيضاً (وين، 2009).

أما بخصوص اكتساب مهارة القراءة، فمشاهدة التلفاز تختلف جذرياً عن عملية القراءة لأنها عملية تفاعلية. فالقراءة فيها نوع من المشاركة والرجع، فأنت تملك حرية إعادة القراءة والتوثيق والتفكير ووضع الخطوط الحمراء تحت الأسطر ما يزيد إحساسك بالوعي بالمادة التي تقرؤها؛ فالقراءة الفاعلة تخلق المعلومات التي نريد تثبيتها في عقلنا الواعي. أما المشاهدة التلفازية فلا تتطلب إلا أن تكون عيناك مفتوحتين، فالصور تنقد وتسجل في الذاكرة سواء فكرت بها أم لم تفكر. وهكذا صارت محلات أشرطة الفيديو والأسطوانات المدمجة أكثر انتشاراً من محلات بيع الكتب، وتشير العديد من الدراسات إلى انخفاض معدل القراءة والكتابة في الثلاثين سنة الأخيرة.

ويمكن أن يؤثر التلفاز على اكتساب الأطفال لمهارات القراءة المبكرة بطريقتين؛ الأولى: حرمان الطفل من التدريب المتكرر لمهارات القراءة، وإضاعة الوقت الأطول في مشاهدة التلفاز والوقت الأقل مع الكتب والوسائل المطبوعة (Mac bet, 1996, Comstock,1991).

وفي دراسة أجراها رايت ورفيقه (Wright & Huston 1995) حول تأثيرات مشاهدة التلفاز التعليمي على القراءة والإنجاز الأكاديمي لأطفال ما قبل المدرسة من ذوي الدخل المنخفض ظهرت مجموعة من النتائج نذكر منها:

- ليست جميع المشاهدات متساوية لدى ذوي الدخل المنخفض وذوي الدخل المتوسط، فالذين يشاهدون التلفاز التعليمي يقضون وقتاً أقل مع الرسوم المتحركة.

- مشاهدة برامج التلفاز التعليمي تسهم في جاهزية الأطفال للمدرسة.
- الأطفال الذين يشاهدون البرامج التعليمية يكون أداؤهم أفضل في مهارات ما قبل القراءة بعكس أولئك الذين يشاهدون الرسوم المتحركة والبرامج الترفيهية.
- الأطفال في سن (3-5) سنوات يعيشون مرحلة حرجة من نمو الدماغ لتنمية مهارات اللغة والمعرفة، يمكن أن تؤثر مدى المشاهدة الكبيرة على نمو الشبكة العصبية للدماغ. فتحل المشاهدة محل الوقت الذي من المفترض أن يقضيه الأطفال في أنشطة محفزة لاكتساب المهارات اللغوية.
- التلاميذ وأطفال المدارس الأكبر سناً يقضون في مشاهدة التلفاز أربعة أضعاف ما يقضونه مع واجباتهم المنزلية. وإن الذين يشاهدون لفترة أطول هم الأقل من حيث مهارات القراءة، وإن وجود التلفاز كخلفية أثناء عمل الواجبات المنزلية والدراسة يتدخل في عملية التركيز على المهارات والمعلومات.
- المشاهدة تخلق عادات جديدة مثل الجلوس والأكل أثناء المشاهدة، ويتعود المرء على الكسل.
- المشاهدة المكثفة هي من أكثر الأنشطة البصرية سلبية. فكما تؤثر هذه المشاهدة على آليات العين تؤثر على القدرة على التركيز والانتباه.
- التأثير على روح الإبداع والتخيل من خلال تعبئة التلفاز لوقت فراغ الأطفال وملء عقله بالصور الذهنية التلفازية. فتصير قابليتهم الخاصة لتشكيل صور خيالية، والقدرة على توليد الصور الداخلية تضعف، وكذلك يضعف الارتباط العصبي الذي يهيئ الأساس للذكاء والإبداع. كما أن الإفراط في المشاهدة يؤدي إلى تقليل الانتباه والإصرار والمثابرة، وعدم التوظيف الصحيح لفرص حل المشكلة يؤدي إلى زيادة تحديد أدوار الحلول الإبداعية.
- انخفاض عتبة الإحساس بالألم لدى الأطفال عند مشاهدتهم للتلفاز، والانتباه في حدوده الدنيا، والعملية الإدراكية في حالة سبات، وينقطع الإحساس بالعالم الخارجي. هذه الحالة تشبه إلى حد بعيد حالة التشبع المغناطيسي الناتجة عن تثبيت

الانتباه نحو بؤرة الإثارة، ومرور الإلكترونات والأضواء الساقطة، مع لمعان الشاشة، وفي ظل جـو مـن السمع والهدوء تدفع بالدماغ إلى اتخاذ وضعية النوم.

وتفيد نتائج إحدى الدراسات التي جرت مـؤخراً أن كـل سـاعة تمـر عـلى الأم وطفلها بـالقرب مـن التلفاز ستؤدي إلى تقليل المداعبة اللفظية التي تقوم بها الأم، كما يقل عدد الأصـوات التـي يطلقهـا الطفـل أثناء تلك المداعبة.

نلخص ما تقدم، أن آثار مـشاهدة الـبرامج التلفازيـة عـلى الـصورة التـي تـتم بهـا، تـصيب بآثارهـا السلبية اكتساب الطفل لمهاراته اللغوية. فهناك إشارات صادرة عن بعض الدراسات تفيد بأن:

هناك علاقة عكسية بين مدة المشاهدة والأداء في اختبارات النمو اللغوي، وتقليل المداعبة اللفظيـة التي تقوم بها الأم، وتقليل عدد الأصوات التي يطلقهـا الطفـل، وتثبيـت الانتبـاه عـلى بـؤرة الإثـارة، وتـدني القابلية لتشكيل صور خيالية وتوليـد الـصور الداخليـة، تقليـل الانتبـاه والإصـدار والمثـابرة، وتقلـيص أدوار الحلول الإبداعية للمشكلات.

هذا من ناحية، ومن ناحيـة أخـرى يـرى بعـض البـاحثين -عـلى اسـتحياء- أن المـشاهدة التلفازية تنـشط وظـائف النـصف الأيمـن مقارنـة بوظـائف النـصف الأيـسر المنطقـي اللفظـي، وتضع الطفل في حالة التأمل وتدربه عليها؛ مما يؤكد الجـوهر غـير اللفظـي للتجربـة التلفازيـة، وتعـزز الأداء العقـلي غـير اللفظـي عنـد الأطفـال، وتؤكـد عـلى نمـط تفكـير يمجـد المعرفـة غـير اللفظية.

أضف إلى ذلك التشكيك في مقولة أن التلفاز يضعف القدرة عـلى الإبـداع والخيـال، وأن المـشاهدة والخيال- على إطلاقها- يؤديان إلى ضعف الأداء المدرسي. فوفقاً لنظرية المشاهدة النشطة للتلفاز فإن انتباه الأطفال يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالفهم، فالانتباه.

وقفة نقدية/ الواقع والمأمول

رأينا فيما مضى كم هـي الـبرامج الموجهـة للأطفـال، عـدداً ونوعيـة ومحتـوى. وكـم صرف في هـذه الصناعة من أموال تعادل القيمة الحقيقية لهذه الفئة من فئات المجتمع التـي تـشكل مـستقبل الأمـة أيـة أمة.

هل مازالت جملة من التساؤلات قائمة من مثل:

- هل يمكن أن يسود منطق غياب هذا الجهاز وملحقاته؟
- هل من مبررات مقنعة لإعلان التلفاز مادة خطرة؟
- هل يمكن أن نعيش خارج إطار العصر لنحمي فلذات أكبادنا من الآثار المدمرة للتلفاز ليس فقط على لغة الطفل إنما على قيمه وثقافته وشخصيته؟
- هل التلفاز قدرنا كغيرنا من أمم الأرض؟
- هل كانت مراهنتنا على البحث عن إيجابيات التلفاز مراهنة خاسرة؟
- هل أن ما كشفت عنه معظم الدراسات هي نتائج مبالغ فيها ولا يجوز الانسياق وراءها دونما تروٍّ أو محاكمة؟
- هل أن خوفنا على قيمنا وعاداتنا وتقاليدنا ومعتقداتنا خوف لا مبرر له، بل علينا أن نركز على متانة هذه القيم والمعتقدات؟
- هل ساهمنا في حل إشكالية آثار التلفاز على تعلم الطفل لمهاراته اللغوية بالذات؟
- هل نقبل بوجود الخير ووجود الشر في منتجات صناعة التكنولوجيا المعاصرة؟
- هل نحن أمام مشكلة وجودية تفرض علينا، مربين كنا أم والدين، نسلم بضرورة التعايش مع التلفاز خيره وشره؟
- هل أن المشكلة في عقلية جميع الأطراف ذات العلاقة بدءاً بأطراف صناعة التكنولوجيا من منتجين وممولين وواضعي سياسات ومخططي مستقبل هذا العالم؟
- هل نصل إلى الإعلان التالي:

اتركوا أطفالنا فهم أدرى بما يشاهدونه، فلا خوف عليهم ولا هم يحزنون، ولنقبل باللاحل كحل للمشكلة التي رافقت وجود التلفاز، ونقبل بغريزية وفطرية صنع اللغة؟

الفصل الثامن

أضرار أشعة التلفزيون

الفصل الثامن

أضرار أشعة التلفزيون

الطيف الكهرومغناطيسي:

الطيف الكهرومغناطيسي أو الأشعة الكهرومغناطيسية أو الأمواج الكهرومغناطيسية كلها تحمل نفس المعني الفيزيائي وحين التحدث عن جزء خاص من هذا الطيف الكهرومغناطيسي مثل الضوء المرئي المايكروويف وأشعة اكس وأشعة جاما وموجات التلفزيون والراديو كلها عبارة أشعة تعرف باسم الأشعة الكهرومغناطيسية Electromagnetic Radiation وكلها لها نفس الخصائص ولكنها تختلف في الطول الموجي Wavelengthأو التردد Frequency

وكما نعلم فإن الأمواج المتكونة في وسط مثل الماء فإن جزيئات الوسط (الماء) هي التي تتذبذب فتنتج إضرابات تنتشر في وسط الماء .

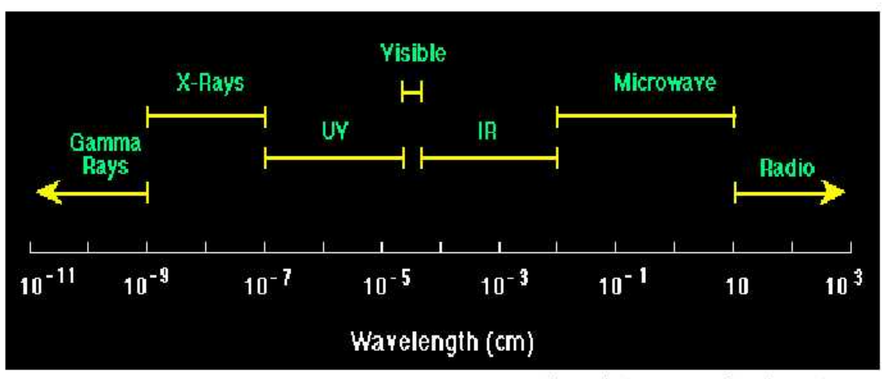
وكذلك الحال في الأمواج الصوتية حيث أن الصوت ينتقل من خلال إضراب في جزيئات الهواء على شكل تضاغط وتخلخل ينتشر في الفراغ .

ولكن الحال مختلف في الأمواج الكهرومغناطيسية حيث أن الذي يتموج (يتذبذب) في هذه الحالة هو المجال الكهربي الذي ينشئ من تذبذب الجسيمات المشحونة مثل الإلكترون ذو الشحنة السالبة أو البروتون ذو الشحنة الموجبة.

الأشعة الكهرومغناطيسية:

وهذا سبب تكون الأشعة الكهرومغناطيسية حيث أن تذبذب الشحنات المكونة للذرة يؤدي إلى انبعاث الطيف الكهرومغناطيسي والذي يقوم بدور الزنبرك هو درجة الحرارة التي تمد الشحنات بالطاقة أو أي نوع من أنواع الإثارة Excitation مثل التصادمات وغيره.

ويعتمد الطول الموجي للأشعة الكهرومغناطيسية على درجة إثارة الشحنة ومن هنا نجد أن الطيف الكهرومغناطيسي له مدى واسع وللتميز بين الأطوال الموجية أعطيت أسماء مختلفة مثل أشعة المايكروويف والأشعة المرئية وأشعة اكس وأشعة جاما وهكذا كما نلاحظ في الشكل



خصائص الاشعة الكهرومغناطيسية:

الأشعة الكهرومغناطيسية تنتشر في الفراغ بسرعة ثابتة هي سرعة الضوء، تنتقل هذه الأشعة في الفراغ وتنقل الطاقة من المصدر source إلى المستقبل receiver. تم اكتشاف هذه الأشعة على مراحل حيث كان العالم هيرتز Hertz 1887 أول من عمل في هذا المجال وكان في ذلك الوقت فقط أشعة الراديو والأشعة المرئية ومن ثم تم اكتشاف باقي الطيف الكهرومغناطيسي من خلال الملاحظات والظواهر الفيزيائية.

الأشعة الكهرومغناطيسية لها طول موجي L وتردد v يحدد خصائصها وترتبط سرعة الأشعة الكهرومغناطيسية مع التردد والطول الموجي من خلال المعادلة $c = v L$

كما هو واضح في الشكل المقابل مخططاً لكامل الطيف الكهرومغناطيسي حيث يبدأ من أمواج الراديو ذات الطول الموجي الطويل والتردد المنخفض ثم منطقة أشعة المايكروويف ومنطقة الأشعة تحت الحمراء ثم منطقة الأشعة المرئية ثم منطقة الأشعة فوق البنفسجية ثم منطقة أشعة اكس ثم منطقة أشعة جاما.

وهذا التسلسل هو تبعاً لزيادة تردد هذه الموجات. ولكـل منطقـة مـن منـاطق الطيـف الكهرومغناطيسي خصائص تميزها عن بعضها البعض وبناء عليه نتجت تطبيقات مختلفـة لهـذه الأشعة وللعلم فإن منطقة الطيف المرئي هـي التـي منحنـا اللــه سـبحانه وتعـالى القـدرة عـلى رؤيتها وهي المنطقة التي تستجيب لها شبكية العين لتتمكن من رؤية الأشياء من حولنا الأشـعة الكهرومغناطيسية لها طاقة تعطى بالمعادلة E = h v حيـث أن الثابـت h هـو ثابـت بلانـك h = 6.6x10-34 J.s وتستخدم وحدة الإلكترون فولت للتعبـير عـن طاقـة الأشـعة الكهرومغناطيـسية 1e.v. = 1.6 x 10-19 J

نستنتج من ذلك أنه كلما زاد التردد ازدادت الطاقة وعليه فإن طاقة أشعة جامـا اكـبر مـا يمكـن في الطيف الكهرومغناطيسي وكما نعلم أن جسم الإنسان يتحمـل طاقـة أقـصاها طاقـة الطيـف المـرئي وتعتـبر طاقة الطيف فوق الأزرق ضارة وتسبب حرق لخلايا الجسم وكذلك طاقة أشعة اكس تستطيع اختراق جلد البشري والتعرض لها يسبب خطورة كبيرة.

اولا: أشعة الراديو:

كان لتجارب العلـماء مثـل هيرتـز Hertz وماكـسويل Maxwell وفـرادي Faraday واخـتراع التلجـراف بواسطة العالم ماركوني Marconi الفضل في اكتشاف أمواج الراديو (أشـعة الراديـو) وفهمهـا واسـتخدامها في العديد من التطبيقات.

أمواج الراديـو هـي التـي لهـا اكـبر طـول مـوجي في الطيـف الكهرومغناطيـسي وتـستخدم في نقـل الأصوات و إشارة التلفزيون والتلفون ....

تطبيقات أمواج الراديو الطب:

تستخدم أمواج الراديو لنقل معلومات عن دقات القلب المريض مـن بيتـه إلى المستـشفى. وكـذلك من سيارة الإسعاف إلى المستشفى التي سينتقل إليها المريض. فيمكن الطبيب من إعطاء تعليماته لمرضـين لتقديم الإسعافات الأولية وإسعافه .

الصناعة:

تستخدم أمواج الراديو في المجالات الصناعية في الاتصال بين المؤسسة وموظفيها وتمكنهم من تبادل المعلومات من مواقع عملهم. كذلك تستخدم في أجهزة الرموت كنترول للتحكم في الأجهزة عن بعد .

العلوم:

يقوم العلماء الفلك باستخدام تلسكوبات خاصة لالتقاط أمواج الراديو من الفضاء الخارجي. حيث أن أمواج الراديو يمكن التقاطها بواسطة اريال antenna المثبتة على التلسكوب.



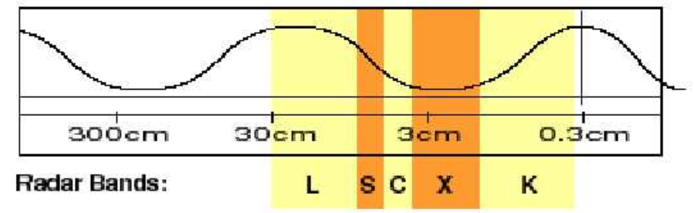
ثانيا: أشعة المايكروويف:

أشعة المايكروويف هي جزء من الأشعة الكهرومغناطيسية ذات طول موجي طويل يقاس بالسنتمتر في المدى من 0.3 إلى 30 سنتمتر ولهذه الأشعة استخدامات عديدة منها في طهي الطعام وهو ما يعرف بفرن المايكروويف Microwave oven كما تستخدم في الاتصالات ونقل المعلومات وأجهزة الاستشعار عن بعد وأجهزة الرادار ومن هنا فإن استخدامها في الطهي هو جزء بسيط من تطبيقاتها العملية العديدة، ويعتبر الطهي بواسطة أشعة المايكروويف من تكنولوجيا القرن العشرين لما توفره من سرعة في تحضير الطعام أو تسخينه وكفاءته العالية في توفير الطاقة المستخدمة في الأفران التقليدية التي تعمل بالكهرباء أو الغاز حيث أنها تعمل على تسخين المواد الغذائية فقط دون غيرها .

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الأجهزة موجودة في كل بيت في أمريكا وأوروبا وبدأت تنتشر عندنا، ولكن كثيراً ما دار التساؤل عن خطورة استخدام هذه الأجهزة على سلامة الإنسان.

.





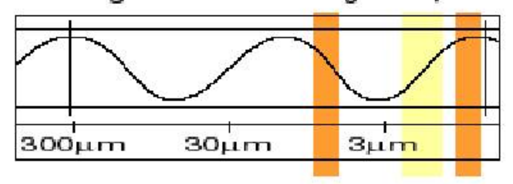
ثالثا: الأشعة تحت الحمراء: Infra red

تعني كلمة Infra تحت وهذا يعني إننا في منطقة الأشعة تحت الحمراء والتي ترددها اقل من تردد الأشعة الحمراء في الطيف الكهرومغناطيسي المرئي .

الأجهزة التي تستخدم الأشعة تحت الحمراء يمكنها الرؤية في الظلام الدامس لأنها تعتمد على الإشعاع الحراري المنطلق من الأجسام ويسمى الجهاز المستخدم للرؤية الليلية بالبالوميتر .Balometers يقع طيف الأشعة تحت الحمراء بين الطيف المرئي وطيف أشعة المايكروويف .

تغطي الأشعة تحت الحمراء منطقة واسعة من الطيف الكهرومغناطيسي ككل وتقسم إلى ثلاثة مناطق وهي على النحو التالي:

- الأشعة تحت الحمراء القريبة Near infrared وهي الأقرب إلى الأشعة المرئية وبالتحديد اللون الأحمر .
- الأشعة تحت الحمراء البعيد Far infrared وهي التي تكون الأقرب إلى أشعة المايكروويف .
- الأشعة تحت الحمراء الوسطى Med infrared وهي التي تقع بين المنطقتين السابقتين.



الأشعة تحت الحمراء هي أشعة حرارية وتنبعث من كافة الأشياء من حولنا مثل الفرن أو المصباح الحراري أو من الاحتكاك أو من تسخين أي جسم وتنبعث كذلك من أجسامنا وهي الأشعة التي تصلنا من الشمس ويشعر الجلد بالدفء عند التعرض إلى أشعة الشمس .

ولهذا تستخدم الأشعة تحت الحمراء في بعض الأحيان لتسخين الطعام أو الإبقاء عليه ساخناً.



يجب التأكيد على نقطة هامة وهي أن الأشعة تحت الحمراء القريبة لا تعد ساخنة ولا يمكن الشعور بها وهي التي تستخدم في أجهزة الرموتكنترول للتحكم بالأجهزة عن بعد.



العديد من الأشياء تصدر أشعة تحت الحمراء مثل جسم الإنسان والحيوان والنباتات وكذلك الكرة الأرضية والشمس والأجرام السماوية، هذه الأشعة لا يمكن رؤيتها بالعين المجردة وباستخدام أجهزة خاصة تمكن الإنسان من الرؤية في الظلام الدامس باستخدام هذه الأشعة .

صورة الكرة الأرضية مصورة بواسطة قمر صناعي يعمل في مدى الأشعة تحت الحمراء واختلاف الألوان على الصورة هي نتيجة تحليل الكمبيوتر للصورة الحرارية ومن ثم تقسيمها إلى ألوان لتستنتج توزيع السحب في تلك اللحظة وموقع المسطحات المائية واليابسة على الكرة الأرضية, هذه المعلومات لا يمكن تصويرها بدقة باستخدام الأشعة المرئية



تطبيقات الأشعة تحت الحمراء: الطب:

يستخدم الأطباء الأشعة تحت الحمراء لمعالجة الأمراض الجلدية ولتخفيف الألم التي قد تصيب العضلات.

يتم في هذه المعالجة تسليط الأشعة تحت الحمراء على جسم المريض حيث تخترق الجلد وتعمل على تدفئة الجلد بدرجة معينة لتنشيط الدورة الدموية.

الصناعة:

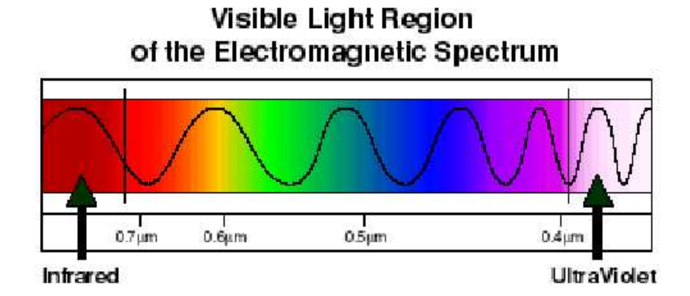
استخدمت الأشعة تحت الحمراء في بعض الأفران الخاصة للطلاء الجاف للأسطح مثل الجلد والمعادن والأوراق والأقمشة.

كـذلك طـور العلـماء بعـض النوافـذ الخاصـة المـستخدمة في المكاتـب والمنـازل بحيـث تعكـس الأشـعة تحـت الحمـراء وبهـذا يمكـن الحفـاظ عـلى درجـة حـرارة ثابتـة للمكاتب .

كما يستخدم بعـض المـصورين أفـلام حـساسة للأشـعة تحـت الحمـراء للتـصوير في الظروف التي ينعدم فيهـا تـوفر الأشـعة المرئيـة أي التـصوير في الظـلام باسـتخدام طيـف الأشعة تحت الحمراء.

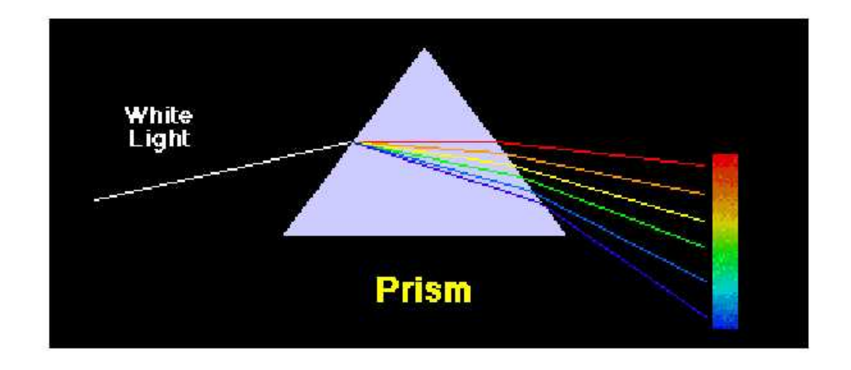
ثالثا: الأشعة المرئية:

وهو الجزء من الطيف الكهرومغناطيسي الذي نراه ونرى بواسطته . نـرى هـذا الطيـف عـلى شـكل ألوان كالتي تظهر في السماء بعد سقوط المطر وتعرف بقوس قزح.



لكل لون من هذه الألوان طـول مـوجي خـاص يكـون فيهـا اللـون الأحمـر أطـول طـول مـوجي في الطيف المرئي بينما يكون اللون الأزرق أقصر الأطوال الموجية .

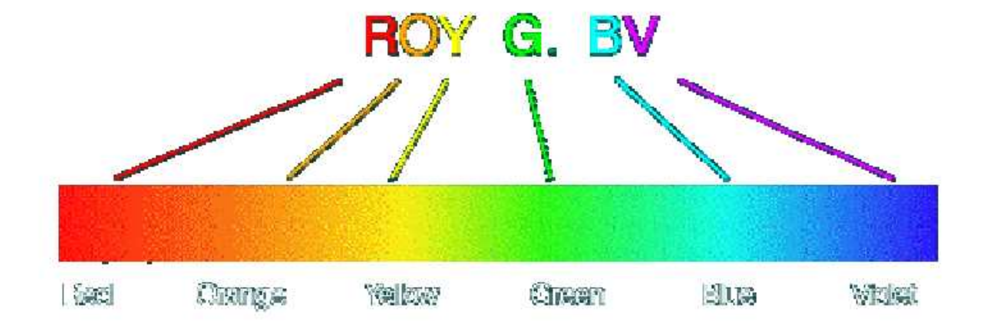
اجتماع هذه الألوان مع بعضها الـبعض يعطـي اللـون الأبـيض. ولتحليـل الـضوء الأبـيض إلى ألـوان الطيف نستخدم منـشور كـما في الـشكل حيـث ينحـرف (ينكـسر) كـل لـون بزاويـة خاصـة حـسب طولـه الموجي.



الشمس مصدر أساسي للأشعة المرئية وبدونها لما تمكنا من رؤية الأشياء من حولنا حيث أن عملية الإبصار تعتمد على انعكاس هذا الطيف الكهرومغناطيسي من الأجسام وسقوطها على العين .

فاللون الأحمر يعكس اللون الأحمر ويمتص باقي الألوان ولذلك نراه احمر وهكذا بالنسبة لبقية الألوان وتتكون الصورة المرئية بتجميع هذه الانعكاسات على شبكية العين .

كذلك تعمل كاميرا التصوير الفوتوغرافية أو الفيديو بنفس الآلية. ولكن يجب التنويه هنا إلى أن العين غير مبصرة لبقية الطيف الكهرومغناطيسي لحكمة يعلمها سبحانه وتعالى وقد طور الإنسان كاميرات تستطيع استخدام نطاقات أخرى من الطيف الكهرومغناطيسي الغير مرئي.



رابعا: الأشعة فوق بنفسجية:

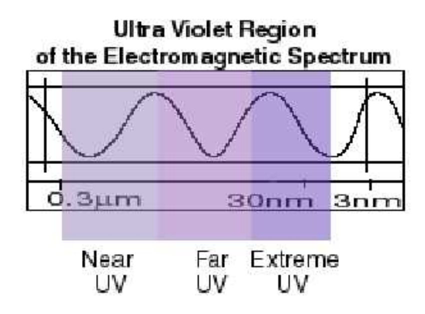
الأشعة فوق البنفسجية لها طول موجي أقصر من الطول الموجي للضوء الأزرق .

الأشعة فوق البنفسجية غير مرئية بالنسبة للإنسان ولا لبعض الحشرات والطيور يمكن أن ترى بواسطتها. كما أن هذه الأشعة تساعد على تنشيط التفاعلات الكيميائية في النباتات ولكن التعرض لها أكثر من اللازم يقتل الخلايا النباتية .

اكتشفت الأشعة فوق البنفسجية في العام 1801 من قبل العالم Johanna W. Ritter بواسطة تجربة عملية قام فيها باستخدام منشور لتحليل ضوء الشمس إلى ألوانه الأساسية وتعريض كل لون على عينة من الكلوريد ولاحظ أن الضوء الأحمر يحدث تأثير طفيف للكلوريد ولكن الضوء ذو اللون البنفسجي سبب في اسمرار لون الكلوريد .وبمجرد تعريض الكلوريد إلى المنطقة بعد اللون البنفسجي احترقت عينة الكلوريد تماماً، وهذا إثبات على وجود طيف كهرومغناطيسي غير مرئي بعد اللون البنفسجي أطلق عليه بالأشعة فوق البنفسجية ultraviolet أو .UV light

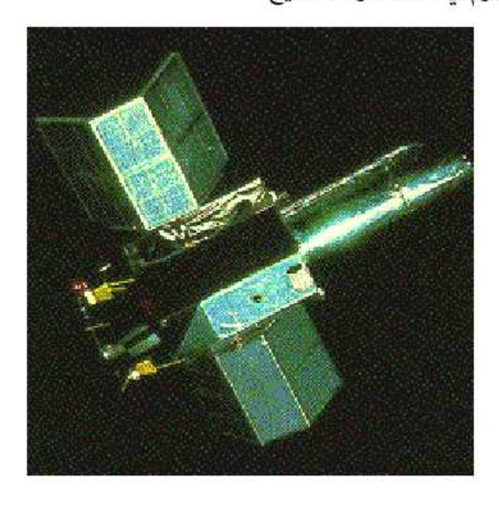
قسم العلماء منطقة طيف الأشعة فزق البنفسجية إلى ثلاثة مناطق ترجع إلى طاقة الأشعة وهذه المناطق تعرف بـ:

- الأشعة فوق البنفسجية القريبة near ultraviolet وهي القريبة من الطيف المرئي .
- الأشعة فوق البنفسجية المتوسطة far ultraviolet وهي التي تقع بين المنطقة القريبة والمنطقة البعيدة .
- الأشعة فوق البنفسجية البعيدة extreme ultraviolet وهي الأقرب إلى أشعة اكس والتي لها اكبر طاقة.

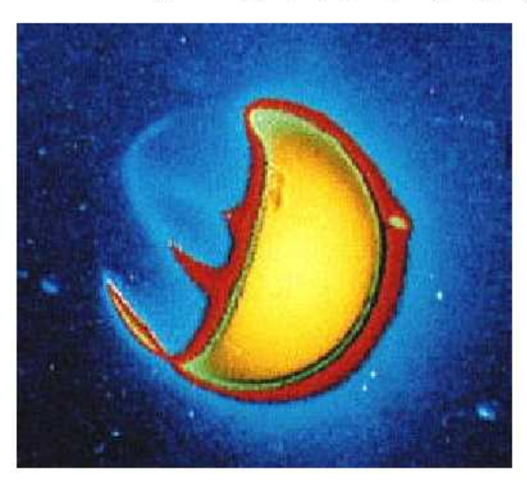


تشع شمسنا كافة الأطياف الكهرومغناطيسية ولكن الإشعاع الذي يسبب اسمرار الجلد عند التعرض لأشعة الشمس هو الأشعة فوق البنفسجية حيث أن جزء غير بسيط من هذه الأشعة تستطيع اختراق الغلاف الجوي، ولا شك في أننا قد لاحظنا لسعة أشعة الشمس على الجلد عند تعرضنا مباشرة لها، هذه اللسعة لا نشعر بها في حالة سقوط أشعة الشمس من خلال نافذة من الزجاج لأن الزجاج يمتص الأشعة الفوق بنفسجية .والصورة المبينة في الشكل توضح كيف تبدو الشمس بالأشعة الفوق بنفسجية عند طول موجي 171 أنجستروم .

وضع العلماء مراصد حساسة للأشعة الفوق بنفسجية على الأقمار الاصطناعية لقياس هذه الأشعة المنبعثة من المجرات والنجوم في هذا الكون الفسيح.



تظهر الصورة توهج الكرة الأرضية عند تصويرها بمنظار يعمل بالأشعة فوق البنفسجية والجزء اللامع من الصورة يوضح الجزء من الكرة الأرضية المقابل للشمس.



تطبيقات الأشعة فوق البنفسجية الطب:

تستخدم الأشعة فوق البنفسجية الصادرة من مصابيح خاصة في تعقيم أدوات الجراحة حيث أن الأشعة فوق البنفسجية تقتل البكتيريا والفيروسات.

الصناعة:

تستخدم الأشعة الفوق بنفسجية في صناعة الدوائر الإلكترونية الرقيقة.

العلوم:

استخدم العلماء الأشعة فوق البنفسجية في دراسة مستويات الطاقة للذرات المختلفة.

كما يمكن لعلماء الفلك من تحديد المسافات بين المجرات والنجوم من خلال رصد طيف الأشعة الفوق بنفسجية المنبعثة منها.

كذلك يدرس العلماء من خلال مصابيح خاصة تأثير الأشعة فوق البنفسجية على المواد حتى نتأكد من صمودها تحت أشعة الشمس قبل استخدامها في الصناعات المختلفة .

خطورة الأشعة فوق البنفسجية والحماية منها:

التعرض للأشعة الشمس المباشرة التي تحتوي على الأشعة فوق البنفسجية يسبب ألام شديدة في العين أو حرق للجلد أو سرطان الجلد .

كما أن هذه الأشعة تسبب دمار للنباتات التي تحافظ على طبقة الأوزون .

وللوقاية يمكن استخدام النظارات الشمسية التي تمتص هذه الأشعة والابتعاد عن التعرض لأشعة الشمس المباشرة .

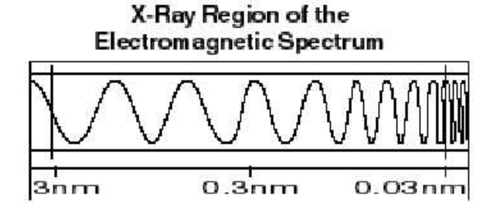
وتجدر الإشارة أن شاشات التلفزيون تبعث أشعة فوق بنفسجية بالإضافة إلى الأشعة المرئية ولهذا يجب أن تكون شاشات التلفزيون بعيدة عنا بما فيه الكفاية لتقليل خطورة هذه الأشعة. والمسافة الصحيحة هي عشرة أضعاف قطر التلفزيون.

خامسا: أشعة اكس: X-rays

اكتشفت أشعة اكس عام 1895 بواسطة العالم الألماني وليام رونتجين .Wilhelm Roentgen

حيث قام العالم رونتجين بقذف شعاع إلكتروني ذو طاقة حركة عالية خلال تعجيلها في فرق جهد كبير يصل إلى 30000 فولت في أنبوبة زجاجية مفرغة من الهواء. عند اصطدام الإلكترونات المعجلة بزجاج الأنبوبة المفرغة لاحظ رونتجين توهج واضح على شاشة فسفورية مثبتة على مسافة قصيرة من هذا التوهج استمر حتى حين وضع لوح خشبي بين الأنبوبة المفرغة والشاشة الفسفورية. استنتج رونتجين أن هناك أشعة قوية تنبعث من هذه الأنبوبة وقد أطلق رونتجين على هذه الأشعة بأشعة x حيث أنه لم يكن يعلم بعد عن خصائصها .

وفي ألمانيا يطلق عليها باسم أشعة رونتجين

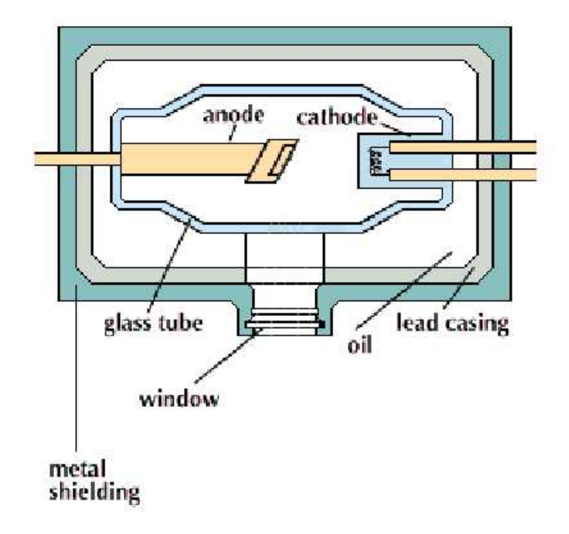


تنتج أشعة اكس عندما تفقد الإلكترونات طاقتها فجأة عند اصطدامها بذرات أخرى. الجهاز الذي ينتج أشعة اكس يعمل على تعجيل الإلكترونات المنبعثة من فتيلة إلى سر عات عالية لتصطدم بمعدن يسمى الهدف Target. وعندما تعطي الإلكترونات المعجلة جزء من طاقتها إلى ذرات المعدن لإثارته والجزء الباقي ينبعث على صورة أشعة كهرومغناطيسية (أشعة اكس).

بعد دراسة طيف أشعة اكس وتحليله تبين أن له طول موجي أقصر من الطول الموجي للأشعة فوق البنفسجية وهذا يعني أن طاقتها أكبر .

ولهذا السبب تستطيع أشعة اكس من اختراق جسم الإنسان ولكنها لا تخترق العظم ولهذا استخدمت في تصوير العظام حيث بوضع فيلم حساس لأشعة اكس خلف ساق شخص ما وتسليط أشعة اكس لفترة زمنية قصيرة على الجانب الأخر من الساق يمكن تصوير ظل أشعة اكس على الفيلم ورؤية صورة واضحة لشكل العظم .

وإذا افترضنا أن أعيننا يمكن أن ترى في مدى ترددات أشعة اكس فإن الصورة التي سنراها ستكون شبيهة بتلك التي تأخذ في المستشفى !!!!.



تطبيقات أشعة اكس: الطب:

من خصائص أشعة اكس عند تسليطها على جسم الإنسان لفترة زمنية متناهية في القصر يمكن تصور العظام حيث أنها تنفذ من الجلد ولا تنفذ من العظم وبهذا تستخدم في تشخيص الكسور التي قد تصيب العظام .

الصناعة:

تستخدم أشعة اكس في الصناعة لفحص المواد المستخدمة في التصنيع والتأكد من جودتها، وكذلك في مراقبة الأمتعة في المطارات .

العلوم:

تستخدم أشعة اكس في الأبحاث العلمية لدراسة التركيب البلوري للمواد ولمعرفة المواد الداخلة في تركيب مادة مجهولة مثل كشف المواد المكونة للخليط الذي استخدمه الفراعنة في التحنيط .

خطورة أشعة اكس والحماية منها:

بالرغم من الاستخدامات العديدة لأشعة اكس فإن التعرض لها اكثر من اللازم يؤدي إلى الإصابة بمرض السرطان أو حرق لخلايا الجلد أي أنها أشعة خطيرة على الخلايا الحية، وللحماية منها حين استخدامها في أحد التطبيقات سابقة الذكر يستخدم جدار حاجز من الرصاص حيث أن الرصاص اكثر المواد امتصاصاً لهذه الأشعة .

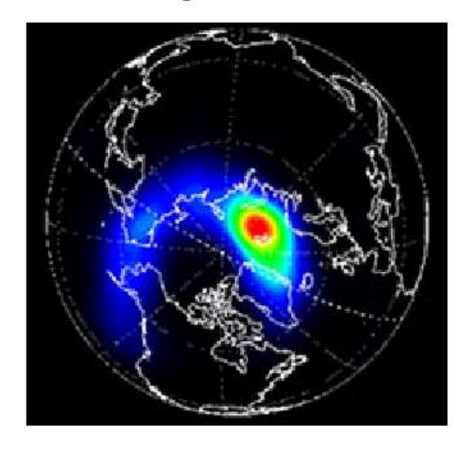
كما أن الغلاف الجوي يحمي الكرة الأرضية من هذه الأشعة المنبعثة من الشمس أو النجوم حيث يقوم بامتصاصها قبل وصولها إلى سطح الأرض وخطورة ثقب الأوزون تكمن من وجود ثغرة يمكن لهذه الأشعة النفاذ منها إلى سطح الأرض .

ماذا يمكن أن نرى بواسطة أشعة اكس؟

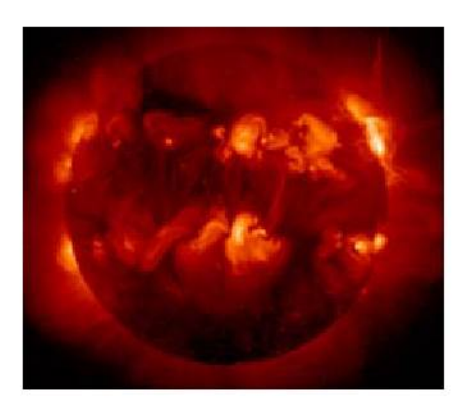
العديد من مكونات الكون مثل الشمس والنجوم المجرات والثقوب السوداء والنجوم الوامضة تصدر أشعة اكس .

ولهذا تم إرسال أقمار اصطناعية بها مراصد حساسة لأشعة اكس وتلتقط صور مبنية علي أشعة اكس المنبعثة من تلك الأجسام .

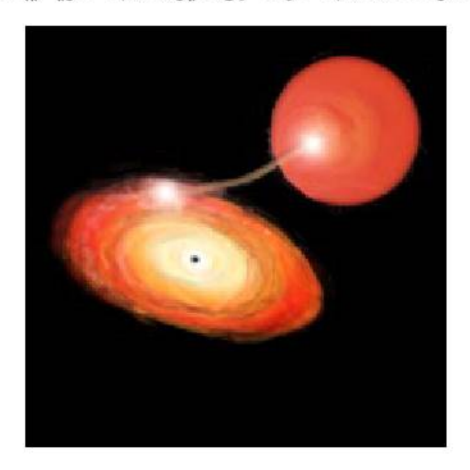
التقطت هذه الصورة في مارس 1996 للكرة الأرضية بواسطة قمر صناعي تابع لوكالة الفضاء NASA، وتوضح الصورة في المنطقة الحمراء أشعة اكس تكونت من اصطدام جسيمات مشحونة بالطبقات العليا للغلاف الجوي وهي غير خطيرة لأنها لا تنفذ إلى سطح الأرض.



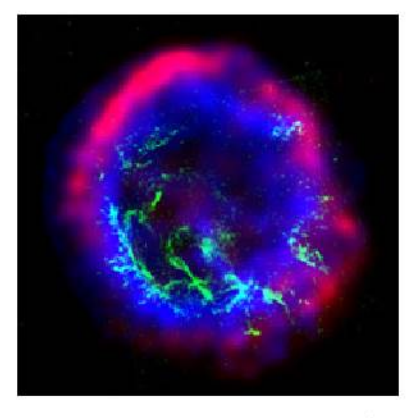
الشمس أيضا تطلق أشعة اكس والصورة المقابلة أخذت للشمس في 27 إبريل 2000 بواسطة قمر صناعي Yokoh



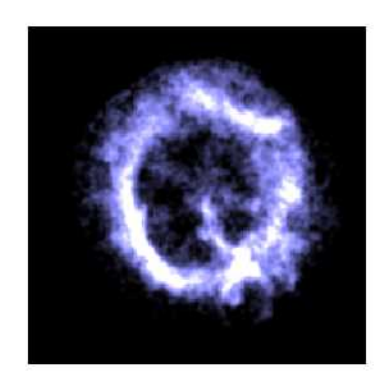
صورة توضح ثقب اسود تصل درجة حرارته إلى مليون درجة مئوية يبعث أشعة اكس.



صورة بأشعة اكس لبقايا مجرة تعرضت إلى انفجار عظيم توضح المناطق الزرقاء مكان تركيز أشعة اكس بينما المناطق الخضراء هي أشعة مرئية والمناطق الحمراء لأشعة الراديو المنبعثة، وهذا يعتمد على توزيع درجة الحرارة للمجرة.



صورة أخري لبقايا مجرة تعرضت إلى انفجار هائل



سادسا: أشعة جاما: Gamma-rays

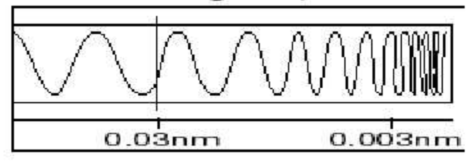
اكتشفت أشعة جاما بواسطة العلم الفرنسي فيلارد Villard في العام 1990. هذه الأشعة ذات الطول الموجي الأقصر في الطيف الكهرومغناطيسي وذات الطاقة الأعلى وذلك لأنها تنتج من التصادمات النووية وكذلك من العناصر المشعة .

وكما هو الحال في إنتاج أشعة اكس تم تعجيل الإلكترونات في فرق جهد عالي هنا يتم تعجيل الأنوية بطاقة عالية جداً باستخدام المعجلات مثل السيكلترون cyclotron والسنكلترون .synchrotron

في الطبيعة تنتج أشعة جاما من الشمس نتيجة للتفاعلات النووية وتصل طاقة أشعة جاما إلى مليون إلكترون فولت .

وتعتبر المجرات السماوية والنجوم المنتشرة في الفضاء من مصادر أشعة اكس. ويعمل علماء الفلك على دراسة هذه الأشعة بواسطة مراصد مخصصة لهذا الغرض لفهم أسرار هذا الكون .

كما أن العناصر المشعة مثل ليورانيوم تنتج أشعة جاما باستمرار.



تقطع أشعة جاما مسافات فلكية في الفضاء وتمتص هذه الأشعة فقط عند اصطدامها بالغلاف الجوي للكرة الأرضية .

وبهذا يشكل الغلاف الجوي حماية للمخلوقات الحية من هذه الأشعة المدمرة وفي الشكل التوضيحي يبين تأثير الغلاف الجوي للأرض على الطيف الكهرومغناطيسي .

نلاحظ أن الأشعة المرئية فقط هي التي تعبر الغلاف الجوي بينما الأطوال الموجية الأقصر تمنع من الوصول لسطح الأرض وذلك لأنها تمتص بواسطة طبقة الأوزون في الغلاف الجوي



تطبيقات أشعة جاما الطب:

تستخدم أشعة جاما في الطب لقتل الخلايا المتسرطنة ومنعها من النمو. حيث تنفذ أشعة جاما في الجلد وتعمل على تأين الخلايا وهذا يسبب قتل تلك الخلايا .

الصناعة:

تستخدم أشعة جاما في الصناعة لفحص أنابيب البترول واكتشاف نقاط الضعف فيها .حيث تستخدم أشعة جاما في تصوير هذه الأنابيب بتسليط أشعة جاما على الأنابيب ويوضع فيلم حساس خلف الأنابيب وتتكون صورة الظل على الفيلم حيث تظهر مناطق الضعف بصورة مميزة مثل تصوير عظم الإنسان بواسطة أشعة اكس .

كما تستخدم أشعة جاما في تخليص المواد الغذائية المصنعة من الجراثيم والبكتيريا وغيره .

وتستخدم أشعة جاما في المفاعلات والقنابل النووية .

العلوم:

تستخدم أشعة جاما في تطوير المفاعلات والقنابل النووية والتجارب العلمية لكشف أسرار النواة .

خطورة أشعة جاما والحماية منها

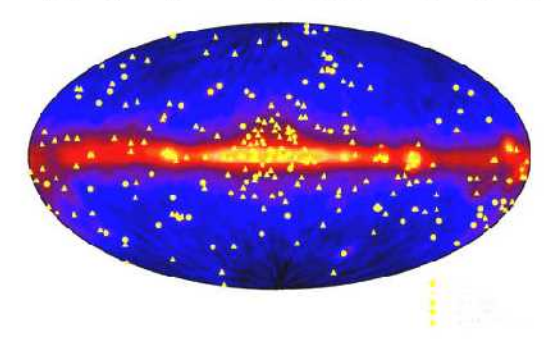
التعرض لأشعة جاما يسبب تأين للخلايا البشرية وتتسبب بصورة رئيسية في الإصابة بالسرطان. ولوقاية الأشخاص الذين يعملون في مجال أشعة جاما يستخدم حاجز سمكه 1سم من الرصاص حيث أن له أكبر معامل امتصاص لهذه الأشعة .

ماذا يمكن أن نرى بواسطة أشعة جاما؟

توضح الصورة المرفقة كيف صورة للقمر بأشعة جاما حيث يبدو موهجاً كالشمس، إن الرؤيا بواسطة مراصد تعمل بأشعة جاما تعطينا صورة لما يحدث في أعماق المجرات والنجوم والأجرام السماوية، حيث يطمح علماء الفلك من دراسة طيف أشعة جاما المنبعثة من تلك الأجسام فتح آفاق جديد في الفيزياء والتحقق من النظريات التي تفسر نشأة الكون .



تبين الصورة التالية جزء من الكون الفسيح وتوضح النشاط الإشعاعي لأجرام السماوية.



الفصل التاسع

الحالة الراهنة للتلفاز التعليمي

الفصل التاسع

الحالة الراهنة للتلفاز التعليمي

يؤدي التلفاز التعليمي دورا فريداً و متناقضاً في النشاطات السنوية لتقنية التعليم. لقد كتب العديد من العلماء المبرزين في المجال حالياً أن التلفاز وسيلة فاشلة. و من الناحية الأخرى، يشير استخدام بيانات من مجالات عدة إلى أن آلاف من المعلمين يستخدمون التلفاز التعليمي في كل عام. ما القصة الحقيقية للتلفاز التعليمي، و ما الذي يبدو عليه مستقبل هذه الوسيلة؟ هذه الأسئلة و غيرها نتناولها في هذا الفصل.

ما التلفاز التعليمي؟

إن أحدى المشكلات التي تمثل مصدر إزعاج للتلفاز التعليمي هي أنه يشترك في جزء من اسمه مع وسيلة منتشرة في منازلنا مثل الهاتف. و لأن التلفاز التجاري و تلفاز الكيبل و التلفاز العام (أحياناً يسمى التلفاز التربوي) مألوفة و متاحة للناس، يفترض أغلبهم أنهم يعرفون ما يقصد بالتلفاز التعليمي، كما أنهم يصدرون أحكامهم مسبقاً على التلفاز دون تجريبها. توفر التعريفات في الجزء التالي تمييزات مهمة بالنسبة لأنواع التلفاز المتوافرة للأهداف التربوية و المميزات الخاصة و الفريدة للتلفاز التعليمي.

عّرف التلفاز التعليمي تقليدياً بأنه تلفاز صمم و انتج خصيصاً لطلاب المراحل الابتدائية و الثانوية مع التوقعات بأنه سيساعدهم في تحقيق " أهداف تعلم محددة تحت إدارة وإشراف تربويين مهنيين في بيئة تعلم رسمية " (Skies, 1980, P.19). و نظراً لوضوح توجهه المرتبط بالمنهج المدرسي، يسمى التلفاز أحياناً تلفاز المدرسة ". و تشمل بعض أمثلة برامج التلفاز التعليمي أخبار شخصيات من الماضي و جغرافيا الكرة الأرضية و بيئة الكائنات الحية.

برامج التلفاز هذه و غيرها تبث عادة على محطات البث العام خلال اليوم المدرسي، أو تنبث بوساطة الشركات الوطنية، أو بوساطة وكالات تلفاز تعليمي محلية. و ما لم يتوسع في تسجيلات الفيديو، فإن الناس العاملين خارج المنزل أو المدرسة أو أولئك الذين غير المرتبطين بالتلفاز التعليمي بشكل يومي، لا تتوافر لهم سوى فرصة محدودة للتعرف على برامجه التي تبث.

إن أكثر نوع من البرامج المألوفة هو " التلفاز التربوي " الذي يسمى حالياً" التلفاز العام "، الذي يهدف إلى نقل معلومات و ثقافات لجميع الأعمار. و تستخدم أغلب هذه البرامج الآن في المدارس أو تشاهد في المنازل، و تبث على محطات البث العام بدءاً من فترة ما بعد الظهيرة المتأخرة حتى وقت الذرة. و تشمل أمثلة من هذه البرامج برنامج " نوفا " (Nova) و برنامج " الطبيعة " و " روائع المسرح ". كذلك يقع في هذه الفئة من البرامج سلسلة ورشة تلفاز الأطفال و أشهرها " شارع السمسم " و 3-2-1 كونتاكت " و سلسلة الرياضيات " تلفاز المربع واحد ". إن العديد من هذه البرامج موجودة في جدول التلفاز التعليمي و كذلك في محطة البث العام بعد الدوام المدرسي.

كذلك توجد مجموعة من استخدامات التلفاز في المدرسة التي لا تقع فنياً ضمن تعريف التلفاز التعليمي، و لكن أحياناً يتم تضمينها تحت هذا المسمى. و تشمل هذه الاستخدامات مقررات على مستوى الكلية و التعليم عن بعد (تلفاز باتجاه واحد و باتجاهين)، و المهارات الأساسية للمشاهدة و الإنتاج الصيفي. أحدث الاستخدامات في هذه القائمة هو البرنامج الجدلي ويتلبلان (Wittleplan) في القناة الأولى. و يهدف هذا البرنامج التجاري إلى تزويد المدارس الثانوية و المتوسطة ببرامج إخبارية يومية مدتها (12) دقيقة تنتج خصيصاً لطلاب الثانوي، و تتضمن دقيقتين من الإعلانات التجارية. و تحصل المدارس مقابل استقبال هذا البرنامج على منحة كريمة من الأجهزة. أثناء كتابة هذا الفصل، أنهت القناة الأولى اختباراً ميدانياً، و يبدو أن الجدل يتصاعد بين التربويين حول مدى ملاءمة خلط العملية التربوية بالاهتمامات التجارية.

و مع وجود كم متنوع من البرامج التلفازية للاستخدام المدرسي، فليس من قبيل العجب أن يكون هناك سوء فهم حول ماهية التلفاز التعليمي. و يتضاعف سوء الفهم هذا بسبب وفرة النظم المتنوعة لنقل البرامج التلفازية. إن أكثر نظم البث التلفازي شيوعاً و اقتصادياً، هو البث بوساطة الأقمار الصناعية إلى نظم محطات البث العام، أو إلي شركات التلفاز السلكي المحلية، أو خدمات التلفاز التعليمي الثابت. و قد استثمرت بعض النظم المدرسية أو مراكز الوسائل الإقليمية في الأطباق الفضائية لاستقبال التلفاز التعليمي على الهواء مباشرة في القاعات الدراسية. و علي النقيض من ذلك، أصبحت أشرطة الفيديو وسيلة الاختيار لاستخدام برامج التلفاز التعليمي. فالأشرطة يمكن تسجيلها من الإشارة الفضائية أو من إشارات توزيع وسيلة، أو يمكن شراؤها مباشرة من الموزعين.

توجد حركة حديثة ضمن مجتمع التلفاز التعليمي تدعو للتخلي عن استخدام كلمة " تلفاز ". فقد غيرت وكالة التلفاز التعليمي، وهي أقدم وأكبر منتج وموزع لمواد التلفاز التعليمي اسمها إلى وكالة تقنية التعليم. وفي إصداراتها الحديثة، تشير الوكالة إلى تقنية الفيديو عندما تتحدث عن التلفاز التعليمي. إن المسميات الجديدة تمثل تحولاً في التركيز، ساعد على ظهورها بشكل متسارع إدخال تقنية الفيديو والحاسوب في المدارس، (والتوقع أيضاً) بإدخال اسطوانات الفيديو في المدارس. إن الأثر الجانبي لهذه المصادفة هو عزل الارتباط السلبي عن التلفاز التجاري، وعن صورة التلفاز التعليمي كوسيلة فاشلة، إن التعريف التقليدي للتلفاز الذي ذكرناه سابقاً وكذلك المسمى، سوف يستخدمان في هذا الفصل.

البنية التنظيمية

في ثلاثين سنة أو نحوها من عمره، اتخذ التلفاز التعليمي بشكل مستمر صيغاً وبنى متنوعة إبان تطوره كمهنة ضمن مجال الاتصالات والتقنية التربوية. وإذا كان هناك فكرة مشتركة في هذا التطور، فإنها تكمن في التوتر الإبداعي بين المركزية واللامركزية. ويظهر

هـذا التـوتر في تـاريخ إنتـاج بـرامج التلفـاز التعليمـي في الولايـات المتحـدة الأمريكيـة. ففـي أواخـر الخمسينيات الميلادية وأوائل الستينيات الميلادية، عندما بدأ التلفاز المدرسي يتشكل، انتجـت برامجـه محلياً لمقابلة حاجات المدرسة. وقد حفز الدعم الفيدرالي والخاص تشكيل مكتبات التلفاز التعليمـي. وعندما نمت هـذه المكتبـات، وأصبح واضـحاً أن إنتـاج بـرامج تلفازيـة بموازنـات تـتراوح بـين وسـط وضعيف منخفض جلها نسخ متكررة في طول البلاد وعرضها. وكان مـن الواضـح، أنـه إذا أراد التلفـاز التعليمي أن يحافظ على بقائه، فإنـه كـان عـلى جـودة الإنتـاج أن تتحـسن. لقـد اضـطلعت الوكالـة المذكورة بدور القيادة، ووضعت معايير التحكم بـالجودة مـن خـلال الإنتـاج التعـاوني. وقـد تتبعـت ميـدلتون (Middleton, 1979) تطـور إنتـاج التلفـاز المـدرسي عـالي الجـودة الـذي بـدأ في أواخـر الخمسينيات الميلادية ولا يزال مستمراً إلى اليوم. أحد مؤشرات حتمية التعـاون في هـذا المـضمار هـو الارتفاع المستمر لتكـاليف الإنتـاج. فقـد بلغـت كلفـة الإنتـاج المحـلي في أسـعار اليـوم، (165) دولاراً لبرنامج مدته (15) دقيقة. أما اليوم، فإن تقدير إنتـاج برنـامج تلفـازي عـالي الجـودة تبلـغ حوالـــي (3000) دولار للدقيقة الواحدة.

وبينما لا يزال يوجد إنتاج محلي بدرجات متفاوتـة مـن النجـاح، إلا أن أغلـب بـرامج التلفـاز التعليمي حالياً مصممة ومنتجة للتوزيع على المستوى الـوطني. وتوجـد في قطـاع الإنتـاج آليـة تـوفر منتدى لمعرفـة الاهتمامـات والحاجـات المحليـة لـكي تؤخـذ في الاعتبـار في عمليـة التخطـيط للإنتـاج التلفازي.

وفي الوقت الحاضر، توجـد أكـثر مـن (150) وكالـة محليـة للتلفـاز التعليمـي في الولايـات المتحـدة. إن كل وكالة يرأسها مخرج، وهذه الوكالات غالبـاً مـا تكـون أقـساماً في وزارة التربيـة للولايـة أو أقـساماً في محطات البث العـام. وتعمـل بعـض هـذه الوكـالات كمـنظمات مـستقلة أو تعمـل تحـت رعايـة مجـالس إدارات حكام الولايات، أو مجموعات إدارية تربوية أخرى. وتعمل هذه الوكالات المحلية كوسـطاء لـبرامج التلفاز التعليمي لمـدارس الإقلـيم أو المـدارس في منـاطق البـث التـي توجـد فيهـا. ويـتم الاتـصال الأسـاسي لهـذه الوكـالات مـن خـلال منـسقي التلفـاز التعليمـي عـلى مـستوى المدرسـة والإقلـيم أو مـديري

مراكز الوسائل أو أمناء المكتبات أو المعلمون أو إداريي المدرسة أنفسهم عندما لا يتوافر منسقون. في العام (1982م – 1983م) وهو تاريخ المسح الوطني لاستخدام التلفاز التعليمي في الولايات المتحدة. تبين أن حوالي (55 %) من المدارس التي لديها تلفاز تعليمي، كان لديها منسقو تلفاز تعليمي على مستوى المدرسة نفسها، وحوالي نصف مدارس الأقاليم التي لديها تلفاز تعليمي، كان لديها منسقين مستوى الإقليم .(Riccobono, 1985, P.6)

إن الاتصال الرئيس بين وكالات التلفاز التعليمي والمدارس هو اختصاصي استخدام التلفاز التعليمي، الذين يتوافر منهم اليوم حوالي (380). هؤلاء الاختصاصيون عادة هم معلمون سابقون استأجرتهم هذه الوكالات بسبب اهتمامهم، ومهاراتهم في استخدام التلفاز التعليمي، وقدراتهم في تدريب معلمين آخرين للقيام بهذه المهمة أيضاً. فمن خلال ورش العمل والمراسلات البريدية والزيارات المدرسية، يشجع هؤلاء الاختصاصيون استخدام التلفاز التعليمي في المدارس.

وقد أدت التكلفة والخبرة في برامج التلفاز التعليمي الأساسية، إضافة إلى تعقيدات الإجراءات القانونية المرتبطة بحقوق التأجير، إلى ضرورة توافر دعم على مستويات عديدة. وفي الوقت الحالي يوجد ثلاث وكالات لدعم التلفاز التعليمي هي:

(Pacific Mountain Network) والشبكة التربوية المركزية (CEN)، وجمعية الاتصال التربوية الجنوبية (SECA). وتعمل هذه الوكالات على تنسيق وإدارة عمليات شراء جماعية، وتنظم البث بالأقمار الصناعية، وعملية تغذية البث، وتشجع الإنتاج المحلي، واكثر من ذلك كله، توفر منتديات لتبادل الخبرات المهنية على المستويات المحلية وبين الأقاليم. إضافة إلى ذلك، تضطلع كل وكالة من وكالات الدعم المذكورة بمسئولياتها في قطاع التلفاز التعليمي الوطني.

إن وكالة الشبكة الباسيفيكية مسئولة عن المشاهدة الأولى، وهي عبارة عن تجمع سنوي يتم من خلالها معاينة جميع مواد التلفاز التعليمي وتمحيصها. وهذا يعطي المشترين فرصة لمعرفة البرامج الجديدة، كما يعطي المنتجين فرصة لتقدير الحاجات للسنوات

القادمة. أما الشبكة التربوية المركزية فإنها تجري عملية المشاهدة الأولية للبرامج من خلال البث عبر الأقمار الصناعية مما يسمح لجمهور أكبر لمشاهدة هذه البرامج الجديدة، كما يشجع المعلمون واختصاصيو المناهج على الاستفادة من هذه المراجعة على المستوى الوطني. ومن خلال وكالاتهم المحلية الخاصة بالتلفاز التعليمي، يصوت هؤلاء على البرامج التي يرغبون حيازتها في جداول التلفاز التعليمي بمدارسهم في السنة القادمة. وحالما يتم اختيار البرامج الجديدة وتضاف إلى جدول المدرسة، تقوم جمعية الاتصال التربوية الجنوبية بإدارة البث عبر جدول وطني للقمر الصناعي نيس (NISS). ويبلغ البث الكلي حوالي (1.250) ساعة من برامج التلفاز التعليمي خلال العام الدراسي.

وعبر السنوات كانت محطة البث العام (PBS) مهتمة خصيصاً بتسويق التلفاز التعليمي وتشجيعه. فبرامج التلفاز التعليمي يتم توفيرها عبر الولايات المتحدة على محطات البث العام، كما تمثل مؤسسة البث العام (CPB) الصورة الوطنية في دوائر التلفاز التعليمي، وتلعب دوراً مهماً في إدارة الدعم الاتحادي.

يعد إنتاج التلفاز التعليمي وتوزيعه واستخدامه جهداً بشرياً مكثفاً ومكلفاً ومعقداً. لهذا، أصبحت صناعة لها مئات من المهنيين الذين يعملون على استمراريتها. ويقوم هؤلاء المهنيون بجهود مركزة لمقابلة الحاجات المحلية وفي الوقت نفسه استثمار مصادرهم لتوفير برامج عالية الجودة يشترك الجميع في الاستفادة منها.

صور التلفاز التعليمي

حيث نما إنتاج التلفاز التعليمي ودعمت بنيته وتغير عبر السنوات، كذلك كان حال الصور المعروضة على شاشته. إن أفضل برامج التلفاز التعليمي اليوم هي تلك البرامج المصممة بعناية شديدة وبنصوص فنية ذكية، ودروس مرئية منتجة على مستوى عال من العمل الفني المتخصص. ويوجد مستوى متطور ومطالبات بنوعية عالية من الجودة لبرامج التلفاز التعليمي تتميز بدرجة كبيرة عما سبقها من البرامج. ولسوء الحظ لا تتمتع برامج التلفاز التعليمي التي تعرض في المدارس بالمستوى نفسه من الجودة

العالية، ولكن على العموم، تبدو صورة التلفاز التعليمي جيدة. لقد مر التلفاز التعليمي عبر مراحل اهتمام عديدة حتى وصل إلى مستواه الحالي.

التلفاز هو المعلم الأول:

في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات الميلادية، عندما كانت تقنية الإنتاج التلفازي تعتمد إلى حد كبير على الاستوديوهات والبث الحي، شجع التلفاز التعليمي للاستخدام كوسيلة لبث أمثلة تدريسية وقد سيطرت فكرة " المعلم الأول " على استوديوهات الصفوف الدراسية التي يوجد بها معلمون متمكنون لتقديم دروس تبث على نطاق واسع. وقد استخدم التلفاز التعليمي لمقابلة حاجتين هما:

(1) التغلب على النقص في عدد المدرسين المؤهليـــن (خصوصاً في العلوم والرياضيات واللغات).

(2) الحد من الازدحام في القاعات الدراسية.

وقد ذهب بعض المتحمسين للتلفاز إلى أبعد من ذلك عندما اقترح إعادة تنظيم النظام المدرسي. وقد اجتمع أعضاء فريق دراسة الوسائل التعليمية، وهم مجموعة من التربويين ومحطات البث العام في العام (1960م) لتقديم النصح للمفوض ووزارة التربية الأمريكية، وصدر عنها ما يأتي:

يمكن للتلفاز أن يساعد على المشاركة في أفضل تدريس وأفضل العروض، كما يمكن لمواد التعليم الذاتي أن تقدم التمرينات، وأن تعطي الطلاب حرية جديدة للدراسة حسب سرعة المتعلم. إن المعلم الذي تتوافر له هذه الأدوات قد لا يكون عليه القيام بالواجبات نفسها التي كان يقوم بها سابقاً، ولكن واجباته لن تكون أقل أهمية. كما أن الطالب الذي تتوافر له هذه الأدوات، سوف لن يمضي يومه بالضبط كما كان يمضيه سابقاً، ولكن فرص تعلمه سوف لن تكون أقل، وإنما من الممكن أن تكون أكثر.

إن المدرسة التي تستخدم هذه الأدوات قد تجد نفسها منعتقة من الأنماط القديمة. فبدلاً من صفوف من (35) طالباً يتلقون الدروس بالتناوب، ويدرسون ويحفظون، يصبح

من الممكن للمدرسة أن تجعل مجموعات من مئات الطلاب يشاهدون المحاضرة أو العرض التلفازيين، وتخصص حصة أكبر من وقت مدرسيها لتعليم الذاتي. وبدلاً من أن ينتظر الطالب دوره في التمرين الصفي، يمكنه متابعة جدول التمرين الذاتي أو مختبر اللغة (Ed. Tv, 1962, p.5).

وزيادة في إنكاء الجرح، اقترح مؤيدوا فكرة المعلم الأول أنه بينما يتم استبدال معلم الصف بوساطة معلم التلفاز، فإن معلم الصف يمكن أن يستفيد من فرصة مشاهدة المعلم الأول لتحسين مهاراته التدريسية. في العام 1965 م كتب كوستيللو (Costello) وجوردون (Gordon) (p.13): " بعد حوالي 15 سنة من البحث في التلفاز التعليمي بوساطة المعلمين والإداريين، خلاصة واحدة تبدو واضحة: التلفاز وسيلة يمكن بوساطتها عرض التدريس لجمهور أكبر كما لم يحدث من قبل في تاريخ العالم، وربما بتكلفة أقل لكل طالب مقارنة بالتعليم التقليدي ".

وبالعودة إلى الماضي، يتضح أن المعلمين الماهرين لم يكونوا بالضرورة أفضل موهوبي التلفاز. كما أنه من الواضح أن قيم الإنتاج تبدو مهمة لجذب انتباه الجمهور. لقد أدى مفهوم المعلم الأول إلى تهديد لمعلمي الصفوف، وإثارة الملل لدى الطالب أكثر من تشجيع استخدام التلفاز في التعليم، وحل مشكلات التربية. وفي الواقع، كانت الحالة سيئة جداً في التلفاز التعليمي في أواخر السبعينات الميلادية، بحيث ظهرت العبارة التالية في تقرير مفوضية كارنيجي للتلفاز التعليمي: " عدا استثناءات محدودة، فإن الاختفاء الكلي للتلفاز التعليمي، يعني عدم حدوث أي تغيير في النظام التربوي " (Public Tv, 1967, p.81).

عندما تبين للممارس أن " الرأس المتحدث " الذي نتج من مفهوم المعلم الأول لم يكن الاستخدام الأمثل للتلفاز (وربما لم يكن الرأس المتحدث أفضل طريقة للتدريس) ثار الجدل حول استخدام التلفاز وكان مغايراً كلياً للجدل في السنوات المبكرة من عمر التلفاز التعليمي. وكان منطلق الجدل الجديد أن التلفاز ينبغي أن يستخدم للقيام بالمهام التي لا يستطيع المعلمون القيام بها في قاعاتهم الدراسية.

" أنت هناك ":

في مرحلته التالية، شجع التربويون التلفاز التعليمي ليس لقدرته على إحضار المعلم الأول، وإنما لقدرته على إحضار العالم إلى صفوف المدرسة الأمريكية. في كتاب ولبر شرام (Wilbur Schrum, 1974, P13-14) الشعبي: " الجودة في التلفاز التعليمي "، أكد على أن التلفاز يكون غالباً في أفضل حالاته عندما لا يقوم بالتدريس، أي أن وظيفة التلفاز هي أن يأخذ الطلاب من قاعة الدراسة، وأن ينقل الأوجه الإنسانية للمواقف بدلاً من المعلومات المتعلقة بالحقائق. وبمساعدة توافر شريط الفيديو والأجهزة المحمولة (الأفلام كانت أيضاً متوافرة)، استطاع فريق الإنتاج الخروج من عالم الاستديو إلى عالم الناس والأشياء الحية. منظر التلفاز التعليمي تغير تغيراً هائلاً إلى الأحسن، وكذلك استخداماته، ولكن مع مزيج من النتائج. وفي الوقت نفسه تقريباً، ثار جدل مشابه ولكنه مختلف قليلاً حول استخدام التلفاز التجاري في الصف الدراسي، وفحوى هذا الجدل هو أن السماح للأطفال بمشاهدة أخبار خاصة حول الأحداث الحية، سوف يمنحهم الإحساس بالعالم الذي يعيشون فيه، أي إحساس بالمشاركة في صنع التاريخ. وكان هذا الجدل مستساغاً للمعلمين الذين يفضلون عروض الأخبار أو الرحلات التربوية بدلاً من الحضور لمعلم التلفاز، وكذلك للإداريين الذين اشتروا جهاز تلفاز لمسرح المدرسة، وليس القاعة الدراسية. ولسوء الحظ فإن ظاهرة " أنت هناك " كان لها تأثير سلبياً بالنسبة لتوظيف التلفاز في إثراء الموقف الدراسي، وهي ظاهرة لم يتعافى منها التلفاز التعليمي أبداً. لأنها، أولاً، انطوت ضمنياً على فكرة أن برامج التلفاز كانت متقطعة، بمعنى أنه عندما تبث الأخبار المهمة في بعض الأحيان وسط اليوم الدراسي، فإن كل شئ يتوقف لكي يشاهدها المعلمون والطلاب. وثانياً، أوحت تلك الظاهرة بأن التلفاز يمثل نشاطاً خاصاً في المناسبات مثل التجمعات والرحلات الميدانية والأحداث الرياضية، واستخدامه في التجمعات الكبيرة وليس الاستخدام المنتظم في القاعة الدراسية، وإنه لم يكن مرتبطاً حقاً بالتعلم المدرسي.

التأثير الثالث والثابت لمثل هذا النوع من التلفاز المدرسي هو شيوع فكرة أن التلفاز هـو حقيقة ثنائية الأبعاد، لأننا عندما نستخدم الكلمة بالمناسبة التي تميزها حيث يعني أي شئ مـن برنـامج " 60 دقيقـة " إلى مسلـسل " دالاس "، ومـن برنـامج " نوفـا " إلى برنـامج " نـشاطات الرياضيات "، فإننا نـشجع اتخـاذ مواقـف اعـتماداً عـلى خلفيـة الـشخص والاسـتخدام المـألوف لوسيلة التلفاز.

توسيع المنهج:

خلال أغلب سنوات السبعينيات الميلادية، كان على مؤيـدي التلفـاز التعليمـي أن يحـاربوا التحيز والتعصب الذي لازمهم في أوقات سـابقة: وهـو أن التلفـاز كـان بـديلاً ممـلاً للمعلـم مـن ناحية، أو أنه كان عرضياً من ناحية أخرى. وقد حاربوا ذلك بشكل رئيس مـن خـلال إنتـاج بـرامج تلفازية منهجية عالية الجودة، استخدمت تقاليد وأنمـاط التلفـاز بطريقـة تعليميـة مـسلية. وكـان الجدل آنـذاك هـو أن التلفـاز يجـب أن يـستخدم في المـدارس لتوسـيع المـنهج مـن خـلال تقـديم موضوعات دراسية جديدة لم تكن تدرس آنـذاك مثـل الاقتـصاد والفنـون والتفكـير الناقـد والنمـو الاجتماعي والعاطفي. وعلى النقيض من " البلادة المميتة " لبرامج التلفـاز في العقـود الماضـية، بـدأ التلفاز في السبعينيات الميلادية يشجع ليس كبديل للمعلم، ولكن كدعم وتوسـيع لقدراتـه، ولـيس كإثراء للمنهج، ولكن كمكمل مهم له.

المنهج الأساس:

في أواخر السبعينيات الميلادية تأرجحت برامج التلفاز بين الجديد والمـنهج المـساند وأساسيات المنهج في استجابة إلى حركة " العودة إلى الأساسيات " التي حدثت مـع تنظـيم التعليم العام. فمشاريع المهارات الأساسية للتعلم من وكالة التلفاز التعليمي، كانت نتاجـاً لهـذه الحركـة، كـما كانـت بـرامج قنـاة التلفـاز التربـوي (The Write Channel) بولايـة ميسسبي، وقناة التلفاز التعليمي (Counter Plot) بولاية ماريلانـد، وبـرامج أخـرى كثـيرة.

وكانت النتيجة كماً كبيراً من مواد التلفاز التعليمي المحترمة المصممة لمساعدة المعلمين في تدريس ليس فقط المهارات الأساسية ولكن تطبيقاتها في المواقف الحياتية.

يبدو أن الاتجاه العام يركز على التشديد على الشئون الإنسانية والعالمية. فبرنامج " شخصيات مهمة من الماضي " هو مسلسل تاريخي حائز على جائزة أنتج في عام 1986م، بينما عرض برامج " الجغرافيا الكونية " في العام 1988م. وتنتج وكالة التلفاز التعليمي حالياً برامج " الجغرافيا في التاريخ الأمريكي " في استجابة إلى المطالب المتزايدة للوصول إلى مستوى أفضل في تدريس الجغرافيا في الولايات المتحدة.

ماذا تقول الأبحاث؟

على الرغم من أن بعض الباحثين عبروا عن خيبة أمل في جودة أبحاث التلفاز التعليمي، إلا أننا تعلمنا كثيراً حول التلفاز التعليمي، وحول التعلم من التلفاز عموماً عبر(30) عاماً أو نيف من عمر أبحاث التلفاز التعليمي. لقد تعلمنا بشكل جلي ونهائي أن البرامج التلفازية المصممة والمنتجة بشكل جيد، يمكنها وتستطيع التدريس بالفعل. إن هذا ممكن إثباته عندما نستثمر طاقات هذه الوسيلة، وعندما يدعم عرض لمحتوى الدرس من خلال المرئيات. إن ذلك صحيح بشكل خاص في يد مدرس ماهر. فقد ثبت أن التلفاز التعليمي يكون فعلاً جيداً عندما يوظف المعلم نشاطات المشاهدة القبلية والمشاهد البعدية لبرامج التلفاز التعليمي.

أمر آخر أمكن إثباته مرة واحدة وفي كل الدراسات، هو أن دراسات الوسائل المقارنة التي ركزت على إجابة السؤال التالي: : هل يدرّس التلفاز أفضل من... "؟ هي دراسات غير مفيدة وغير ملائمة. نعرف ذلك لأنه كما وضحها سالمون وجاردنر (Salomon & Gardner, 1986, P.14) بقولهما " إن تعرية الوسيلة حتى النخاع (بمعنى الإصرار على أن التجربة لن تكون صحيحة بدون المقارنة) لن يؤثر بشيء من تلقاء نفسه ". إن المثال التقليدي لهذا النوع من الأبحاث المقارنة، هو مقارنة التدريس الحي بوساطة المعلم مع شريط لهذا التدريس مع تثبيت جميع المتغيرات الأخرى.

هذه بالطبع تجربة تخضع للتحكم المناسب، ولكن ليست اختباراً لفاعلية التلفاز التعليمي. ولكن لحسن الحظ هذه النقطة لم تعد بحاجة إلى جهد التوضيح والمناقشة.

حتى هذا التاريخ، وظفّت ثلاثة أنواع منتجة من النشاطات البحثية في دراسات التلفاز التربوي والتعليمي هي: الأبحاث الأساسية والتطبيقية، والتقويم التكويني، ودراسات الأثر.

الأبحاث الأساسية ممثلة بدراسات حول تأثيرات التلفاز وخصائصه على الأطفال، حيث تقاس هذه التأثيرات في مجالات المعرفة والاتجاهات والسلوك. وقد وفر هذا النوع من الأبحاث أشياء كثيرة أهمها تصنيفات الملامح الأساسية أو التقليدية للتلفاز، والاستكشاف المنظم لتأثيرات هذه الملامح. وقدم كل من دور (Dorr, 1986) وهاو (Howe, 1983) وماير (Meyer, 1983) وبرايانت واندرسون (Bryant & Anderson, 1983) عرضاً ممتازاً للأبحاث الأساسية. وبينما يستحيل تلخيص نتائج الأبحاث الأساسية هنا، إلا أن من المهم ملاحظة أن الاستقصاءات العديدة في هذه الفئة أنتجت معلومات مفيدة لمنتجي ومستخدمي التلفاز لأغراض التعلم على السواء.

وبطبيعته، يعد التقويم التكويني نشاطاً خاصاً، ينفذ ضمن ولأجل الفريق الذي يقوم بالإنتاج وذلك بغرض تقرير فاعلية منتج معين. وللتقويم التكويني تقاليد طويلة في التلفاز التربوي والتعليمي (Cambre, 1981) ولا يزال مستمراً كعنصر مهم لأغلب مشاريع التلفاز التي تم تموينها. إن أغلب تقارير التقويم التكويني هي وثائق داخلية خاصة بالجهة التي نفذتها من أجل تحسين المنتج. وتعمم بعض ملخصات التقويم التكويني خصوصاً التي نفذتها ورشة تلفاز الأطفال ووكالة تقنية التعليم للاستفادة منها حول متغيرات البرامج، وكذلك حول منهجية التقويم التكويني. ويمكن الحصول على هذه التقارير من الوكالات ذات العلاقة.

وقد أجريت العديد من الدراسات لتقرير أثر مسلسلات التلفاز التعليمي بمجرد استخدامها أو لوصف ظروف استخدامها. وتنفذ هذه الدراسات أحياناً كتقويم إجمالي أو كاختبارات ميدانية خلال السنة الأولى أو الثانية من استخدام البرامج. كما أجريت

العديد من هذه الدراسات بهدف إقناع الممولين الاستمرار بالمساهمة في قضية تستحق ذلك الدعم. والبعض تحفزه الاهتمامات البحثية التي يشعلها الشعور بأن أشياء مهمة قيد الحدوث. كذلك تنفذ بعض الدراسات – كما تشير جونستون (Johnston, 1987) – كنتيجة للضغط الموجه من الأفراد الذين يريدون إنتاج البرامج.

وتتراوح الدراسات حول أثر التلفاز التعليمي في دقتها من دراسات مسحية تجرى في المدارس لاستطلاع أراء المعلمين حول برنامج تلفازي، إلى أبحاث تجريبية تتمتع بتحكم فائق ويجريها فريق محايد. وفي بعض الحالات تنفذ سلسلة من الدراسات ثم تدمج النتائج بأسلوب مشابه. ولكنه لا يطابق دراسات التحليل البعدي. هذا الأسلوب مفيد جداً فهو يوفر بيانات من مواقع عديدة يتم جمعها في ظروف مختلفة. إن أكثر الأمثلة المشهورة لأسلوب الدراسة المتعددة لقياس أثر برنامج تلفازي تعليمي هي تلك الدراسات المرتبطة بالبرامج الاقتصادية التي أنتجتها وكالة تقنية التعليم بالتعاون مع المجالس المشتركة للتعليم الاقتصادي (Shea. 1980).

وخلال سنوات تواجد التلفاز في المدارس، وجد الباحثون باستمرار أن التلفاز يمكن أن يدرس المحتوى سواء كان مقصوداً أو عرضياً، وسواء كان المحتوى مهارات أو سلوكيات، وسواء كان حقائق أو خيالات. كذلك ثبت أيضاً أن التلفاز التعليمي يمكنه أن يحفز ويثير الاهتمام بما يحتاجه الأطفال وما ينبغي أن يتعلموه. أخيراً، توضح الأبحاث أنه كلما كانت الدروس التلفازية مصممة ومنتجة بشكل جيد، سوف يتعلم منها الطلاب جيداً.

ويبدو أن بعض الأسئلة قد تم تجاهلها في أبحاث التلفاز، ومن بينها الأسئلة التي تدور حول: متى وكيف ينبغي تقديم التعليم بأساليب مرئية. إن التربويين والباحثين يعطون أهمية قصوى لمقابلة حاجات جميع أصناف المتعلمين، ولقدرة الوسائل التعليمية لتحقيق ذلك، ومع هذا يفشلون في البرهنة بطريقة محددة أو مقنعة من خلال البحث في التلفاز التعليمي، حول الكيفية التي يمكن بها تحقيق هدف. مقابلة حاجات الطلاب، من

خلال العرض المرئي للمفاهيم المجردة والظواهر المعقدة. لذا، لا يزال هناك الكثير مما ينبغي عمله في هـذا المجال.

من يستخدم التلفاز التعليمي؟

إن المحاولة الخيرة للحصول على بيانات موثوقـة حـول اسـتخدام التلفـاز التعليمـي عـلى المـستوى الوطني كان دراسة استخدام المدرسة للتلفاز التي أجرتها مؤسسة البـث المبـاشر في عـامي (1982م و1983م) وقد وظف الباحثون عينة طبقية ومرحليـة ممثلـة لحوالـــي (11.500) مدرسـة و(81.000) مبنـى مـدرسي و(2.137.000) معلـم (Riccobono, 1985). ومن بين نتائج عديدة، كشف الاستطلاع أن (54%) مـن المعلمـين (791.000) ذكـروا انهـم يـستخدمون التلفـاز التعليمـي (عَـرف التلفـاز التعليمـي بمعنـاه الواسـع، بأنـه أي استخدام مدرسي للتلفاز من أجل التعليم)، واكـثر مـن نـصف المعلمـين في كـل مـستوى مـن المـدارس، مـن الروضة إلى الثانوية، ذكروا بعض الاستخدامات. وعلى أية حـال، ذكـر (58%) مـن هـؤلاء الـذين قـالوا أنهـم يستخدمون التلفاز، أنهم لم يستخدموا سلسلة البرامج كلها. هذه نتيجة مهمة حقا، وهي توضح أن منتجـي التلفاز التعليمي يجب أن يعيدوا النظر في الصيغة التي تنتج بها وتوزع برامج التلفاز التعليمي.

إذا أعيد تطبيق هذا الاستطلاع اليوم، فلن يكون من قبيل المفاجـأة ازديـاد أرقـام اسـتخدام التلفـاز التعليمي في ضوء الزيادات الهائلـة في تـوافر مـسجلات الفيـديو في المـدارس في الـسنوات الحديثـة. ويـذكر تقرير بيانات الجودة التربوية أن توافر مـسجلات الفيـديو ازداد مـــن (13%) في العـام 1983م إلى (80%) في العام 1987م (Hayes, 1986).

واستخدم كارلزلي (Carlisle, 1987) منهجية البحث الصحفي في جمع بيانات حول الحالات الحقيقـة لاستخدام التلفاز التعليمي من (158) معلماً في (12) ولايـــة و(70) جماعـة في الولايـات المتحـدة.واشـتملت العينة على (83) معلماً بخبرة (16) سنة تدريس و(45) إدارياً و(30) منسق وسائل تعليمية. وبيـنما دعمـت هذه الدراسة بوساطة وكالة تقنية التعليم، ولهذا تحمـل صـفة الاهـتمام الـذاتي، إلا أنهـا وفـرت معلومـات مثيرة حول الكيفية التي يستخدم بها التلفاز التعليمـي لتحقيـق أفـضل النتـائج بوسـاطة العديـدين الـذين يقدرون قيمته. كذلك فـإن دراسـة " الفيـديو في المـدارس الأمريكيـة " يمثـل مجموعـة غنيـة مـن القـصص والملاحظات وتوفر مئات الأفكار حول استخدام التلفاز التعليمي في القاعات الدراسية.

الفصل العاشر

الإنتاج التلفزيوني التعليمي

الفصل العاشر

الإنتاج التلفزيوني التعليمي

عملية إنتاج البرامج التليفزيونية التي تهدف إلى تحقيق أهـداف تعليميـة محـددة، تـرتبط ارتباطـاً مباشراً بمقررات دراسية أو برامج تدريبية معينة، لدى فئة محددة من المتعلمين أو الدارسـين، سـواءً كانـت عبر الأثير، أو عن طريق قنوات مغلقة، أو مسجلة على شرائط فيديو.

الأستوديو Studio:

هو المكـان المخـصص لإنتـاج الـبرامج التليفزيونيـة المختلفـة وبثهـا إلى جمهـور المـشاهدين، ويـتم تصميمه بمواصفات معينـة، بحيـث يكـون محكـم العـزل الـصوتي، ويـشتمل عـلى كـل الإمكانيـات الماديـة والبشرية اللازمة لإنتاج البرامج التلفزيونية.

البلاتوهStudio Floor:

وهو قاعة كبيرة المساحة ويـتم فيهـا تـصوير الموقـف التعليمـي، أو اسـتـضافة المـشاركين بالبرامج، يطلق عليها أيضاً "الأسـتوديو". يوجـد بهـا مـن 3-5 كـاميرات أو أكـثر، وقطـع الـديكور والأثاث والإكسسوار اللازم، وكـل مـا يلـزم التـصوير، وتعـد مكانـاً معـزولاً صـوتيا عـن كـل شـئ خارجه.

غرفة المراقبة Control Room:

وهي غرفة صغيرة ولكنها تعد بمثابـة الجهـاز العـصبي للإنتـاج التلفزيـوني، ويفـصلها عـن البلاتـوه حاجز زجاجي، بحيث يمكن للمتواجد فيها أن يشاهد ما يحدث في البلاتوه, وليس العكس. وتحتـوي غرفـة التحكم على ثلاث وحدات تحكم وهي: وحـدة الـتحكم في الـصوت، ووحـدة الـتحكم في الـصورة، ووحـدة التحم في الإضاءة، كما يوجد بها عدة شاشات مشاهدة تلفزيونيـة، تـسمى " مونيتـورMonitor" يتـصل كـل منها بمصدر معين للصورة.

غرفة المراقبة المركزية أو الرئيسية Master Control Room:

وتعتبر مركز عمليات المراقبة الرئيسية لمختلف البرامج التي تبثها الاستوديوهاتالمختلفة، وتوزيعها على القنوات الخاصة به، وهي مجهزة لأغراض مراقبة الصوت والصورة النهائية فنياً وهندسياً بهدف التحكم فيها.

البرامج غير الكاملة النصوص Semi Script format:

وتعتبر مركز عمليات المراقبة الرئيسية لمختلف البرامج التي تبثها الاستوديوهات المختلفة، وتوزيعها على القنوات الخاصة به، وهي مجهزة لأغراض مراقبة الصوت والصورة النهائية فنياً وهندسياً بهدف التحكم فيها.

البرامج كاملة النص Full Script Format:

الأشكال كاملة النص هي التي تعتمد على المؤلف أو الكاتب اعتمادا كلياً، بحيث يكتب النص كاملاً ولا يكون هناك مجال أمام المذيع أو المخرج أو الممثل في الحذف أو الإضافة أو التصرف.

الريبورتاج التلفزيوني TV. Reportage:

ويعني البرنامج التلفزيوني الذي ينقل الحقائق المسجلة أو الحية من واقع الحياة ومن الطبيعة من خلال المادة المرئية وبمعنى أخر الريبورتاج التلفزيوني هو وثيقة (صوتية مرئية) للأحداث تشبع فضول المشاهد وتلبي رغبته في الإطلاع, حيث تقنع المشاهد بصحة وصدق الحوادث التي يشاهدها.

مساعد المخرج Assistant director:

هو ضابط الاتصال بين الإخراج والإنتاج والمسئول الفعلي عن كل ما يحدث في البلاتوه من تأخير دخولهم في الديكور أثناء التمثيل، وكذلك هو المسئول عن أي خطأ في الملابس أو الماكياج، وفوق كل هذا فهو يساعد المخرج في أعمال التحضير والإخراج فهو كما يقال اليد اليمنى للمخرج أو الرجل الثاني.

مدير التصوير Director of Photography:

تمثل علاقة المخرج بمدير التصوير أهمية خاصة أثناء إنتاج الفيلم. لأن لمدير تصوير الفيلم دورا في غاية الأهمية من خلال مسؤوليته عن الإضاءة، وتكوين الصورة أثناء عملية التصوير. كما أنه يتحكم بدرجة كبيرة في تصميم الموقع، وبالتالي في تصميم الصورة المرئية النهائية للفيلم. وتقع في دائرة مسئولياته اختيار معدات الإضاءة، وعدسات الكاميرا. وموافقة مدير التصوير ضرورية على الديكور، والإكسسوارات, والملابس، والشعر، والماكياج، وهو يعمل بالتعاون مع المصور Camera operator, وعامل الإضاءة gaffer، وعامل الكاميرا key grip.

مدير الإنتاج Production Manager:

هو الشخص الذي يحمل المسئولية الإدارية والمالية للتمثيلية أو للبرنامج التلفزيوني من لحظة اكتمال النص لحين ظهور العمل للناس، ثم يمتد عمله بعد ذلك حتى يتم صرف جميع المستحقات الخاصة بالتمثيلية أو البرنامج وإغلاق دوسيه الميزانية تماماً.

المصور Camera Operator:

هو المسئول أمام المخرج ومدير التصوير عن التصوير بالكاميرا، وضبط بؤرة العدسة، وأي أمر يتعلق بما هو موجود داخل الكادر الذي تراه الكاميرا أثناء التصوير. وكذلك ترجمه ما جاء في السيناريو من أحداث وما أضافه المخرج من ملاحظات خاصة وبأحجام اللقطات وزوايا التصوير وحركات الكاميرات إلى حقيقة واقعة في شكل صور متحركة في تتابعها عن مضمون التمثيلية، فهو عين المخرج التي ترى الأحداث بشكل فني ومن زاوية تعبيرية حسب توجيهات المخرج.

مساعد المصور Key Grip:

هو المسئول عن تنفيذ حركات الكاميرا أثناء التصوير بناء على قرار المخرج ومدير التصوير، ومن مهامه الضرورية أن يقوم بتسهيل أو تنفيذ حركات الكاميرا على حاملة

الكاميرا dolly، أو ذراع الكاميرا boom، أو الرافعة crane، أو الشاريوTracking. وبالتالي فهو يعمل على عدد من المعدات الكثيرة والمتنوعة.

فن المونتاج Technical Editor:

و الشخص المسئول عن عمل المونتاج ويكون عادة خاضعاً لأوامر المخرج حيث أن المخرج يجلس بجانبه وطلب منه تكوين الأحداث وضبطها بينما يقوم فني المونتاج بتشغيل الأجهزة وضبط المفاتيح وتلبية طلبات المخرج وهنالك نوعين من فني المونتاج هما:

1- **فني المونتاج الإلكتروني:**

وهو الشص المتخصص في توزيع اللقطات عن طريق الكاميرات ووضع مثلا كاميرا (1) على لقطة معينة وكاميرا (2) على لقطه ثانية.. وهذا حسب طلب المخرج.

2- **فني مونتاج الفيديوتيب:**

وهو الذي يقوم بتنسيق الموضوعات وربطها مع بعضها أو إدخال مؤثرات صوتية أخرى حسب أوامر المخرج.

معد البرامج Preparation Programmer:

هو الشخص القائم على إعداد البرامج وتجهيزها وتحضيرها سواء برامج ثقافية أو ترفيهية أو دينية أو علمية أو سياسية وينقسم معدو البرامج حسب نوعية هذه البرامج ويجب أن يكون معد البرامج ذو براعة عالية في الكتابة وثقافة عالية جداً وقادر على متابعه الأحداث وعلى متابعة كل جديد في تخصصات سواء (ثقافية – علمية – سياسية) وهو الذي يقوم بتحضير وتجهيز الأخبار للمذيع وهو المسئول الأول والأخير عن كل ما تشاهده على شاشة التلفزيون من برامج وأخبار.

فني الصيانة Maintenance technician:

هو الشخص المسئول عن إصلاح أي عطل يحدث في الأجهزة ويكون مكانه ورشة خاصة داخل مبنى التلفزيون وتحت إشراف المهندس الخاص بالصيانة وتوجيه منه حيث

يقوم بإصلاح الأعطال المفاجئة التي تحدث في أجهزة الكاميرات أو الفيديو أو المونيتور وغيرها.

فني الإضاءة (Gaffer)Lightingtechnician:

هو الشخص المسئول أمام مدير التصوير عن توزيع الإضاءة داخل الأستوديو, وضبط مستواها أثناء التصوير حسب العمل المراد تصويره ويكون صاحب خبرة عالية في فن توزيع الإضاءة على المذيع أو الشخصيات المراد تصويرها وإعطاء الشخصية أحسن صورة من خلال الإضاءة الساقطة عليها.

ريجيسيرRegisseur:

هو الشخص الذي يبلغ الممثلين عن مواعيد العمل أو يقدم وجوها جديدة للعمل سواء في السينما أو التلفزيون أو المسرح وبعض الريجسيرات لهم مكاتب فيها عناوين الممثلين وهواة التمثيل والكومبارس وبيانات عنهم.

مهندس الديكور Decoration Engineer:

هو المسئول عن تصميم ديكورات الفيلم، كما هو مبين في السيناريو. أي أنه المسئول عن تصميم المناظر التي سيتم فيها التصوير, ووجوده بجانب المخرج أمر ضروري حتى يتفهم خطة المخرج ونواياه ويجب أن يعمل الجميع على شكل فريق عمل متكامل يضم الفنيين المختصين بالكاميرات والإضاءة والصوت بحيث يكون الديكور ملائما للقطات التي يريد المخرج أخذها وأن تكون مريحة وتعطي إيحاء بالجو المطلوب (جو مرح أو كئيب).

منسق المناظر(الإكسسوار) Property Master:

هو المسئول عن أية إكسسوارات يستخدمها الممثلون.وهو يعمل بالتعاون مع مهندس الديكور وتحت إشراف المخرج, فعليه أن يقوم بفحص مشاهد السيناريو واختيار الإكسسوارات المطلوبة لكل مشهد، وعمل ميزانية لها، وأخيرا أن يحضرها، ويحافظ عليها طوال فترة التصوير وهو مسئول عن تسليمها لكل ممثل.

المونتير Editor:

هو المسئول عن بناء الشكل النهائي للفيلم، ويتوقف ذلك على مدى تـوفر اللقطـات الكافيـة، والاحتياطية التي قام المخرج بتصويرها, حيـث يقـوم بالتعامـل مـع المـادة المـصورة بـإشراف المخـرج لوضعها في صورتها النهائية من حيث إضافةالموسيقى والصوت والمؤثرات الصوتية والبصرية وترتيـب اللقطات وضبط إيقاع المادة المصورة. فالمونتير هو المـسئول عـن بنـاء الـشكل النهـائي للعمـل الفنـي التلفزيوني، ويتوقف ذلك على مدى توافر اللقطات الكافية، واللقطات الاحتياطيـة التـي قـام المخـرج بتصويرها.

فني ذراع الميكروفون Mice man:

ويبدأ عمله أثناء إجراء " البروفات" مـن خـلال الملاحظـة واختيـار أفـضل الميكروفونـات التيتتناسب مع الـصوت كـما يختـار مواقععـصا الميكروفـون في الموقـع. وعـادة مـا يحتـاج هـذا الشخص إلى ذراعين قـويين حيـث يظـل رافعـاً ذراع الميكروفـون لفـترات طويلـة مـن الوقتأثنـاء التصوير خارج الأستوديو.

مهندس الصوت Production Sound Mixer:

هو المسئول عن تسجيل كل الأصوات التي يتم تسجيلها أثنـاء التـصوير، وكـذلك تـسجيل المـؤثرات الصوتية الموجودة في الموقع والتي يمكن أن يصعب الحـصول عليهـا أو تقليـدها فـيما بعـد التـصوير, وهـو المسئول عن وضع ميكروفونات التسجيل بطريقة غـير ظـاهرة في الكـادر أثنـاء التـصوير, وتوجيـه كـل مـن عامل الميكروفون والمساعد. وتشغيل الأجهزة الخاصة بتسجيل الصوت، وتوزيع الميكروفونـات والتأكـد مـن كفاءتها، وكذلك جودة الصوت أثناء الإنتاج.

مصمم الملابس Costume Designer:

هو المسئول عن تصميم ملابس الممثلين وعـن إجـراء بحـث حـول نـوع الملابـس ومـا يتصل بهـا مـن إكسـسوار مثـل القفـازات والمجـوهرات. وهـو يعمـل تحـت إشراف المخـرج وبالتعاون مـع مهنـدس الـديكور ومنـسق الإكسـسوار لتقريـر الأزيـاء والإكسـسوارات التـي

تتناسب مع الفترة التاريخية التي يدور حولها الفيلم. كما يشرف على صناعة كل الأزياء، وعلى أن تكون ملائمة للممثل أو الممثلة، كما يشرف على تأجير ما قد يكون مطلوبا تأجيره طوال فترة التصوير.

سكرتير الإنتاج Production Assistant:

وهو الذي ينادي بأسماء الكاميرات واللقطات, ويقع عليه عبء كبير في العمل. فهو المسئول عن التسلسل وعن وضع برنامج العمل والاتصال بالفنانين ومتابعة السيناريو وطبع النصوص والاتصال بكل من له علاقة بالبرنامج وطبع الرسائل. ويجمع بين عمل العلاقات العامة والإنتاج.

عامل الكلاكيتKlakitman:

وهو الذي ينادي بأسماء الكاميرات واللقطات, ويقع عليه عبء كبير في العمل. فهو المسئول عن التسلسل وعن وضع برنامج العمل والاتصال بالفنانين ومتابعة السيناريو وطبع النصوص والاتصال بكل من له علاقة بالبرنامج وطبع الرسائل. ويجمع بين عمل العلاقات العامة والإنتاج.

مكساج الأفلام Mixage:

هي عملية إضافة المؤثرات الصوتية والموسيقية والتي لا يمكن تسجيلها أثناء التصوير للمشاهد الصامتة لتعطي مزيداً من الواقعية للمادة المصورة وتتنوع المؤثرات الصوتية التي تستعمل لأداء كثير من الأغراض التي توسع إطار الصورة لتحديد الزمان والمكان, أو توجيه اهتمام المشاهد وعاطفته, أو تساعد في توفير الجو النفسي المطلوب. وتعتبر من أدق العمليات الفنية في إنتاج الأفلام.

الدوبلاجAudio Dubbing:

وتعني الكلمة نقل الفيلم من لغته الأصلية نقلاً كلياً عن طريق إضافة الصوت سواء كان حواراً أو تعليقاً أو مؤثرات صوتية وغيرها ليتناسب مع البلد الذي سوف

يعرض فيه. وهي باختصار عملية تسجيل صوت ثانية أو مؤثرات صوتية على شريط الصورة.

جهاز التليسينماTelecine:

ومهمـة هـذا الجهـاز بـث الأفـلام المتحركـة 35 مـم, 16 مـم عـلى الهـواء مباشرة أو نـسخها عـلى أجهزة الفيديو, كما يقوم ببـث الـشرائح الملونـة التـي تظهـر كفواصـل بـين الـبرامج أو التـي تحمـل صـور الإعلانات.

لوحة الكلاكيت الالكترونية Smart slate:

عندما حلت أجهزة المونتاج غير المتتـالي الرقمـي التـي تعمـل بـالكومبيوتر, محـل أجهـزة المونتـاج التقليدية, أجريت بعض التعديلات على لوحة الكلاكيـت التقليديـة. وذلـك بإضـافة تـرقيم إلكـتروني Time Code علي لوحتهـا, لتمييـز كـل كـادر مـن الـصورة أو الـصوت سـواء عـلى شريـط الفـيلم, أو عـلى شريـط الفيديو.

اللقطـة Shot:

هي أصغر وحدة في الحدث الدرامي في الفيلم الـسينمائي, وهـى الوحــدة التـي يـتم عـلى أساسـها بنـاء المشهد. وكل لقطة يجب أن يكون لها هدف داخل المـشهد, وإلا يفـترض الاسـتغناء عنهـا. وبمجـرد أن يتحقق الهدف من اللقطة، يجب الانتقال فوراً للَقطة التالية.

المشهـد Scene:

المشهد هو الوحدة التي يتم على أساسها بناء العمل كله. ويجب أن يحتوى كل مشهد على بدايـة, ووسط، ونهاية. وتكون مهمته دفع القصة للأمام بشكل ما. ويعتمد بنـاء المـشهد عـلى الأفكـار، والتفاصـيل التي يرغب المخرج في إظهارها للمتفرج. ويتكون المشهد من سلـسلة مـن اللقطـات، التـي تظهـر الأحـداث وكأنها تحدث في أزمنتها الحقيقية.

المؤلف التلفزيوني The television Author:

هو الكاتب الذي يكتب مـادة إبداعيـة وفقـا للمتطلبـات الفنيـة للتلفزيـون, فيكـون هـو المؤلـف المبتكر للمادة والموضوع ويعالج تلك المادة في القالب التلفزيوني المناسب لها.

كاتب السيناريو(السيناريست) The scenario writer:

هو الشخص الذي يقوم بكتابة النص التلفزيوني(السيناريو) وأحياناً قد يكون هو نفسه مؤلف هذا النص. فهو الكاتب المحترف الذي يقوم بتهيئة المادة أو الموضوع لعرضه مرئياً على شاشة التلفزيون.

كاتب الحوار Dialogue Writer:

هو الشخص الذي يكتب الحوار في العمل التلفزيوني وغالباً ما يكون هو نفسه كاتب السيناريو, فالحوار هو الجانب المسموع المكمل للصورة, وفي كل الحالات سواء في التمثيلية المسموعة أو المرئية فإن الحوار هو العبارات والألفاظ والجمل المنطوقة التي يتبادلها الممثلون والتي تكشف عن الأحداث والمواقف والمعاني التي يتضمنها القصة, وعن طبيعة الشخصيات المشاركة فيها.

السيناريو Script:

السيناريو Scenario كلمة فرنسية, تسمى بالإنجليزية "اسكريبتScript" بالعربية " النص التنفيذي. وهو خريطة لخطة إجرائية تشتمل على خطوات تنفيذية لإنتاج برنامج تلفزيوني تعليمي, تتضمن كل الشروط والمواصفات والتفاصيل الخاصة بالبرنامج على الورق. فهو نص يعد بطريقة خاصة بحيث يمكن ترجمته بواسطة الكاميرا إلى لقطات ومشاهد تحكي قصة أو موضوع ما.

الديكوباج(السيناريو النهائي) Decoupage:

وهي مرحلة تقسيم المشاهد إلى لقطات في ضوء ما تم في المرحلة الثانية, حيث يقوم كاتب السيناريو بوصف كل لقطة وصفاً دقيقاً موجزاً, موضحاً الحوار بداخلها وكذلك حركة الكاميرا.

آلة التصوير التلفزيوني (كاميرا الفيديو):

جسم معدني يحتوي على لوح حساس للضوء داخل صمام الكاميرا, حيث تقوم العدسة الموجودة في مقدمة الكاميرا بإرسال صورة معكوسة للأجسام المصورة, ومن ثم يقوم الشعاع الالكتروني الموجود بداخل صمام الكاميرا بتحويل المشهد الضوئي إلى ذبذبات كهربية عن طريق مسح الصورة بهذا الشعاع الراسم(يرسم 625 خطاً للصورة ويتكرر 25 مرة بالثانية) ومن خلال هذه العملية تتكون الذبذبات التي تمثل الصورة الضوئية, وبذلك تقوم الكاميرا بتحويل الصورة الضوئية إلى صورة كهربية, تماماً مثلما يقوم الميكرفون بتحويل الذبذبات الصوتية إلى ذبذبات كهربية.

كاميرا الأستوديو:

مصطلح يستخدم عادة لوصف كاميرات عالية الجودة بوصفها كاميرات عالية الوضوح تلفزيونياً, والتي تكون ثقيلة لدرجة لا يمكن المناورة بها بصورة صحيحة دون مساعدة الحامل, ويتم استخدام كاميرات الأستوديو في مختلف إنتاجات الأستوديو مثل الأخبار والمقابلات وعروض المتحدثين من المنصة والمسلسلات اليومية الدرامية, ويمكن أن نجد مثل هذه الكاميرات في حفلات الموسيقى (الكونشيرتو) وقاعات المؤتمرات والملاعب. وهي عالية الجودة وتكون عادة ثقيلة الوزن تحمل على البديستل(PEDETAL) لتسهيل الحركة على أرضية الأستوديو المستوية الناعمة, وتستخدم لتصوير جميع البرامج داخل الأستوديو.

العدسة Lines:

ووظيفتها أنها تعكس صورة مصغرة شديدة الوضوح للمنظر الموجود أمامها وتركزه فوق صمام الكاميرا, ويوجد العديد من أنواع العدسات منها ذات البعد البؤري الثابت, وذات البعد البؤري المتغير وهي العدسة الافتراضية في جميع أنواع الكاميرات.

حلقة ضبط البؤرة وتوضيح الصورة(الفوكس) Focus Ring:

هذه الحلقة من أهم حلقات الكاميرا وعـن طريقهـا يـتم توضـيح الـصورة المموهـة وضـبط البعـد البؤري حيث يتم ضبط المسافة بين البؤرة واللوح الحساس مما يؤدي إلى وضوح الصورة.

حلقة الزووم (ZoomRing):

وهي حلقة تستخدم لتقريب المـشهد المـراد تـصويره وإبعـاده ويكـون التقريـب مـن خـلال هـذه الحلقة بشكل حر أي تحكم يدوي في سرعة التقريـب والإبعـاد. ويمكـن الـتحكم في سرعـه التقريـب وذلـك حسب قوة الضغط على طرفي هذا المفتاح وهنالك رمز على كل طرف:

(W) وهي لإبعاد الصورة أي تكبير مسافتها Wide angel.

(T) وهي لتقريب الصورة أي تصغير مسافتها Telephoto.

حلقة فتحة العدسة IrisRing:

وهي حلقة تتحكم بكمية الضوء الداخل للكاميرا وتستخدم لزيـادة إضـاءة المـشهد المـراد تـصويره فعند تصوير شخص خلفيته مضاءة بشكل كبير فإن صورة هذا الشخص تظهر سوداء ولا يمكن التعرف على ملامح وجهه مثل " شخص يجلس بجوار نافذة.

حلقة ضبط وضوح الصورة القريبة أو الصغيرة (MacroRing):

تستخدم هذه الحلقة عندما يكـون موضـوع التـصوير دقيـق وصـغير وتكـون المـسافة بين موضوع التـصوير والعدسـة الأماميـة أقـل مـن (1,1 m) أو 4 قـدم وذلـك لتوضـيح معـالم الصورة.

الكاسب Gain

هو مفتاح لتغيير درجة الوضوح في الصورة في حال كانت الإضاءة ضعيفة وهو يتدرج وفقاً للأحرف التالية: H .L.M

L. هي الدرجة الملائمة للتصوير.

M. هي درجة تزيد من نسبة الإضاءة في حالة التصوير في إضاءة ضعيفة.

H. وهي درجة تزيد من نسبة الإضاءة في حال كانت الإضاءة أضعف وأقل من التي سبقتها ويجب عدم استخدامها إلا للضرورة القصوى لما تسببه من تشويش في الصورة.

شاشة العرض البلوري LCD:

هي شاشة صغيرة توجد على جانب جسم الكاميرا ويمكن تدويرها بزاوية أقصاها 180 درجة, ويظهر من خلالها الموضوع المراد التقاط صورة له, وتظهر عليها أيضاً العديد من بيانات ضبط الكاميرا مثل: مستوى اللون, وإعدادات الكاميرا, وبعض المؤثرات الخاصة أثناء التصوير, مستوى الصوت.

المحدد الالكتروني للمنظر View Finder:

هي شاشة عرض داخلية صغيرة تأتي مدمجة بالكاميرا, بمساحة من 1/2- 2بوصة, ويرى من خلالها المصور نفس ما يتم تسجيله, حيث أنها تتكون من عدسة أحادية عاكسة. وفي كثير من الأحيان يحتوي هذا المحدد على حاضنة للعين أيضاً.

فتحة الغالقShutter:

وهو يتحكم في الإغلاق الإلكتروني لفتحة العدسة وفي الوضع الطبيعي تكون سرعته 1/150 ويستخدم زر فتحة الغالق لزيادة سرعة الكاميرا في التقاط صورة الأجسام السريعة مثل الطائرة, والصاروخ, وشاشة الكمبيوتر........ألخ.

و السرعات الموجودة هي:

(1/125، 1/250، 1/500 1/1000، 1/2000، 4000/1، 1/8000)

مفتاح ضبط توازن اللون الأبيض (WhiteBalance)

يقوم بتعديل مستوى إشارة اللون الأحمر والأخضر والأزرق لكي تظهر الأجسام البيضاء بلون أبيض واضح، وفي حالة عدم ضبطه بالكاميرا فإن الأجسام البيضاء تظهر محمرة أو مزرقة تبعاً للون المصدر الضوئي المستخدم.

بطاريات الليثيوم:

هي بطاريات داخلية قابلة للشحن آلياً بالكاميرا, وهي ضرورية لحفظ البيانات والوقت في الذاكرة. وتعمل بعد شحنها لمدد مختلفة بـاختلاف كميـة الـشحن وبـاختلاف نوعيتهـا أيـضاً, وإذا ضعفت, أو لم تستخدم بالكاميرا, تومض في شاشة محدد المنظر, ويجـب شـحنها. ولـشحنها تركب البطارية في الكاميرا, مـع مراعـاة وضـع القطبـين الموجـب والـسالب, ثـم توصـل الكـاميرا بمحول التيار المتردد, لمدة 20 ساعة. وتأتي هـذه البطاريـات بأشـكال وأحجـام مختلفـة بـاختلاف الأجهزة التي صنعت من أجلها.

شريط التسجيل:

عبارة عن مادة بلاستيكية مغطاة بطبقة رقيقة من أكسيد الحديـد المعجـون بـالجيلاتين, ويتم وضع ذرات الحديد على الشريط أثناء صناعته, حيث توضع وهـي بحالـة سـائلة في اتجـاه معين هـو اتجـاه دوران الـشريط أثنـاء التـسجيل ثـم يغلـف الـشريط بطبقـة رقيقـة جـدا مـن البلاستيك, وعندما يمر الـشريط أمـام رأس التـسجيل(أثنـاء التـسجيل), فـإن المغناطيـسية تعيـد ترتيب ذرات أكسيد الحديد.

شريط الكاسيت يوماتيكU- Matic:

وقد سمي بهذا الاسم, لأنه يلضم في الجهاز على شكل حرف U. وهو أيضا يعطـي جـودة عالية, ولكن تكاليفه مرتفعة نسبياً. وله ميزة أخرى, وهي مناسبته لتسجيل الأفـلام الـسينمائية. وكان هذا الشكل هو القياس الأكثر استخداماً في المجال التعليمي, حتى أواخـر سـبعينات القـرن العشرين.

شريط البكرة المفتوحة OpenReel:

ويتميز هذا الشكل بإمكانية إجراء المونتاج اليدوي عليـه, ولكنـه يحتـاج إلى جهـاز عـرض بكـرات, والذي قل استخدامه الآن, لظهور المونتاج الإلكتروني, وعدم انتشاره.

شريط الكاسيتCassette:

فالبرغم من أن نوعية التسجيل على هذا الشكل تعد الأقل جودة نسبيا, إلا أنه الأكثر استخداما في المجال التعليمي والمنزلي, نظراً لانخفاض السعر والتكاليف, وانتشار الأجهزة المشغلة له, وسهولة إنتاجة, كما أن صورته مقبولة, وتقترب من اليوماتيك. والنوع المستخدم الآن من هذا الشكل هو الشرائط VHS.

شريط الفيديو VHS أو Video HomeSystem:

أول شركة اكتشفت هذا النظام وطورته هي شركة (J.V.C) اليابانية, ويحتوي شريط الكاسيت هذا على بكرتين, وتبلغ سرعته23,39 سم / الثانية. والأشرطة VHS وهو مستخدم في كل جهاز فيديو منزلي تقريبا اليوم. وغالبا ما يبدو حجم هذا النوع من الأشرطة أكبر من مثله في الأشرطة التسجيلية الأخرى, وبالطبع هذا يتطلب آلة تصوير تسجيلية أكبر, حيث يكون حمل الكاميرات الكبيرة الحجم أسهل في التثبيت من الموديلات الصغيرة الحجم.

شريط VHS-C و S-VHS-C أو (Compact VHS):

توجد أشرطة كاسيت فيديو أصغر من الأشرطة VHSو SVHS تستطيع تسجيل من ثلاثين إلى أربعين دقيقة على الشريط. وقد صنعت هذه من أجل إنتاج كاميرات فيديو أصغر حجما. ويمكن لشريط VHS-C أن يعرض في جهاز VHS باستخدام موائم Adapter. ومعظم الكاميرات التي تستخدم الشريط VHS هي كاميرات VHS-C.

أشرطة الفيديو بيتا BETA:

أول شركة اكتشفت هذا النظام وعملت على تطويره هي شركة سوني SONY اليابانية وصنعت أجهزتها وأشرطتها وفقا لهذا النظام. أما أشرطة هذا النظام فتأتي على شكل باغة مغلقة بعرض نصف بوصة, يتم التسجيل عليها باتجاه واحد SINGLE TRACK. وتتراوح مدته ما بين ساعة إلى ثلاث ساعات.

الشريط 8 m m:

تم إدخال نظام الشريط 8 mm في عام 1983 وقياسه أصغر بكثير من الشريط VHS ويبلغ عرض الشريط 8 مليمترات وسماكته بحدوده 0,5 مم, بينما يكون الشريط VHS عرض 13 ملم وسماكة 0,8 مم.

شريط فيديو 8 HI -8:

وهو شريط مشابه لأشرطة الكاسيت, وهو أصغر أشرطة التسجيل المرئي حجماً, ويتم استخدامه في الفيديو Video-8 الذي يتميز بجهاز صوتي ممتاز الأداء والنوعية, و يقوم شريط hi-8 بتحليل رائع للصورة بالإضافة إلى صوت استيريو رائع. يلعب النظام Hi 8 بالنسبة لنظام 8 mm نفس دور SVHS بالنسبة لـ VHS. فقد زيد عدد الخطوط وأصبح تسجيل إشارتي السطوع واللون يتم بشكل منفصل. ويوجد العديد من الكاميرات Hi 8 من المصنعين الرئيسين متوفرة بأسعار معقولة.

مسار التحكم في الشريط ControlTrack:

وهو شريط مشابه لأشرطة الكاسيت, وهو أصغر أشرطة التسجيل المرئي حجماً, ويتم استخدامه في الفيديو Video-8 الذي يتميز بجهاز صوتي ممتاز الأداء والنوعية, و يقوم شريط hi-8 بتحليل رائع للصورة بالإضافة إلى صوت استيريو رائع. يلعب النظام Hi 8 بالنسبة لنظام 8 mm نفس دور SVHS بالنسبة لـ VHS. فقد زيد عدد الخطوط وأصبح تسجيل إشارتي السطوع واللون يتم بشكل منفصل. ويوجد العديد من الكاميرات Hi 8 من المصنعين الرئيسين متوفرة بأسعار معقولة.

حامل الكاميرا التلفزيونية CAMERA MOUNTING:

هو الجزء الذي تثبت عليه الكاميرا بحيث نحصل على كاميرا تستطيع الحركة وتغيير المكان إلى أي اتجاه, ويؤثر نوع وتصميم حامل الكاميرا بدرجة كبيرة على حركة الكاميرا وإمكانية تجاوبها مع المصور.

رافع الكاميرا(الثابت والمتحرك) Camera Pedestal:

أحد أنواع روافع الكاميرا ثلاثية الأرجل والمصمم خصيصاً للاستوديوهات ويستخدم لتوضع عليه الكاميرا التلفزيونية, ويمتاز بعجلات ثلاث تتيح حرية الحركة وحلقة للتحكم يستطيع المصور بواسطتها رفع وجذب وخفض الكاميرا.

حامل الدوللي Dolly:

عربة ذات ثلاث أو أربع عجلات توضع عليها الكاميرا وتساعد هذه العربة الكاميرا على التحرك إلى الأمام وإلى الخلف. وهناك نوعان من العربات التي تستخدم في حمل الكاميرا, عربات صغيرة وعربات كبيرة وهي إن كانت تختلف في أحجامها ووظائفها إلا أنها لا تختلف في تصميمها أو قواعد عملها.

حامل الكرين Camera Cranes:

وهو نوع خاص من الحوامل ولكنه بالغ الضخامة, فهو عبارة عن قاعدة محورية بها ذراع (BOOM) تثبت في أعلاها الكاميرا وفي مؤخرتها محدد الرؤية (الفيوفايندر) ونظام التحكم في حجم اللقطات (ZOOM) والتركيز (FOCUS) ويمكن التصوير بها من زوايا علوية(حوالي 3 أمتار) وزوايا سفلية على مستوى الأرض تقريبا, وزوايا جانبيه إلى (360 درجة)

الذراع الرافعة Jib

وهي ذراع على شكل رافعة توضع عليها الكاميرا وقد تثبت عليها هذه الذراع فوق منضدة دوارة يمكن إدارتها إلى اليسار واليمين وإلى أعلى وأسفل.

الحامل الثلاثيTripod(Fixedثابت – Rolling متحرك)

هي أنواع من الحوامل الثلاثية التي تستخدم في التصوير الخارجي عندما لا تكون هناك حاجة لأن تتحرك الكاميرا من مكانها إلى الأمام أو الخلف, و غالبا ما يكون له ثلاثة أرجل إما أن يثبت في الأرجل عجلات تسهل حركة الكاميرا إلى الأمام والخلف

ويسمى متحرك(Rolling) وأحيانا أخرى لا يكون له عجلات ويسمى ثابت(Fixed) وهو أكثر الأنـواع شـيوعا في التصوير العادي.

مانع الاهتزاز (STEADICAM):

وهو أساس يحمل الكاميرا ويتم ارتداؤه من قبل المصور, حيـث تقـوم مختلـف النـوابض الموجـودة فيه بامتصاص الاهتزازات التي تحدث خلال الحركة بالكـاميرا, ويوجـد بـه محـدد رؤيـة(فيوفاينـدر) صـغير مثبت أسفل الكاميرا, ومانع الاهتزاز يكون ثقيلاً نوعـاً مـا, مـما يجعـل قلـيلا مـن المـصورين مـن يـستطيع ارتداءه ليقوم بالتصوير للفترة المطلوبة.

الشريط 2 بوصة:

وهـذا الـشكل ذا نوعيـة عاليـة, ولكـن اسـتخدامه يقتـصر عـلى التـسجيلات التجاريـة والمحطـات التلفزيونية, نظرا لارتفاع سعره, وحاجته إلى معدات خاصة.

الأدابتور(الموائم):

علبــة بلاســتيكية يمكــن مــن خلالهــا عــرض أشرطــة VHS-C عــلى جهــاز عــرض أشرطــة فيديو VHS.

الحركة الأفقية Right&PanLeft:

تتحرك الكاميرا من اليمين إلى اليسار أو بالعكس وهي ثابتة في مكانها مثال ذلك: كأن تـستعمل في حالة استعراض منظرا وفي حالة التفاته ممثل أخر بحيث الكاميرا مع نظـرة الممثـل الآخـر وتكـون متوافقـة مع تزامن الالتفافة إذا كانت بطيئة أو سريعة.

الحركة الرأسية Down&TiltUp:

تتحرك الكاميرا إلى أعلى Tilt up أو بـالعكس Tilt down وهـي ثابتـة في مكانهـا وتـستعمل أيـضا في حالات متعددة منها الاستعراض من أسفل إلى أعلى أو بـالعكس أو شـخص ينـادي عـلى أخـر أعـلى النخلـة فتبدأ الكاميرا من الشخص الموجود على الأرض إلى أعلى سريعاً لنرى رد الفعل والموقف.

حركة Out&Truck In:

هي حركة الكاميرا بكامل جسمها إلى الأمام والخلف يعرف ذلك بما يسمى حركة Truck وفيها تتحرك الكاميرا في اتجاه الموضوع الذي يتم تصويره Truck In أو في الاتجاه المضاد مبتعدة عنه Truck Out. ويمكن لعدسة الزووم أن تقوم بنفس العمل دون أن تتحرك الكاميرا عن طريق Zoom Out, Zoom In ولكن في هذه الحالة يتم التحريك إلكترونياً داخل العدسة, لذا يفضل الكاميرا المتحركة حيث تعطى إحساساً واقعياً بالبعد الثالث.

الحركة المركبة القوسية Arc:

وتلعب هنا الكاميرا دورا في هذه الحركة إذا أنها تقوم بعدة حركات, وتعتمد هذه الحركات على إمكانية الروافع أو الونشات أو الكرين إذا أن هذه الروافع ترتفع إلى أعلى وتنخفض ونحصل منها على عدة حركات ومن الحركات المركبة مثال ذلك: كأن تتحرك الكاميرا مع خطوات أرجل الممثل وفجأة يقف الممثل حركة الكاميرا رأسية يظهر وجه الممثل ويبدو عليه القلق, وفجأة ينظر يمينه Pan سريع فتكشف الكاميرا أن شخصا يتعقبه من بعد يتقدم الشخص ناحية الكاميرا تتحرك الكاميرا إلى الخلف مع الارتفاع فيبدو الاثنين معا فيدور الصراع.

اللقطة البعيدة (Extreme Long Shot (ELS:

هي التي تحتوي أكبر كم من المعلومات يمكن أن تصل إلى المتفرج، حيث أنها تعرض المناظر الطبيعية، أو مكان ما من مسافة بعيدة. وفيها يبدو الشكل صغيرا داخل الكادر. ومن الممكن معرفة إذا كان الشكل بشرياً، ولكن من الصعب التمييز بين هل هو ذكر أم أنثى. ويستخدم هذا الحجم غالباً في الافتتاحية لتقديم معالم المشهد.

اللقطة العامة: -LS- Long shot:

هي اللقطة التي يظهر فيها حجم الشيء المصور صغيراً بالنسبة لمساحة الكادر ككل. حيث تحوي صورة الشخص بكامل هيئته، من أخمص قدمه إلى أعلى رأسه، مع

جزء من المكان الذي حوله، لذا سيظل هناك تأكيد على منطقة الخلفية والبيئة المحيطة. وأحياناً يتم تسمية اللقطة العامة, باللقطة التأسيسية Establishing shot, لأنها تُستعمل في استعراض الديكور, ولتحديد أماكن الشخصيات التي يتم تصويرهم فيها.

اللقطة العامة المتوسطة: Medium Long Shot (MLS):

هي اللقطة التي تصور شخصاً من ركبتيه حتى أعلى رأسه. وأحياناً ما تسمي باللقطة الأمريكية AmericanShot، أو AS. وهى أولى اللقطات التي تقطع فيها حدود الكادر جسم الشخص المراد تصويره. ففي هذا الحجم يحيط بالشخص حيز علوي وجانبي, ويقطعه الحد السفلي للكادر إما فوق أو تحت الركبة, فإذا كان الشخص ثابتاً يكون الحد فوق الركبة، وإذا كان متحركاً يكون تحتها.

اللقطة المتوسطة -MS-MediumShot:

هي التي تقع ما بين اللقطة القريبة close up, واللقطة العامة long shot. هي التي تصور شخصا من وسطه حتى أعلي رأسه. حيث يقطع الحد السفلي للكادر أسفل الخصر والرسغ.

اللقطة المتوسطة القريبة (Medium Close Shot (MCS:

هي اللقطة التي تصور شخصاً من أسفل صدره حتى أعلى رأسه. أي أن الحد السفلي للكادر يقطع أسفل مفصل الذراع(أسفل الإبط) أو أسفل جيب الصدر. وتظهر تعبيرات الوجه هنا طاغية وعينا الشخص بارزتان. كما أن درجة لون بشرته يمكن تمييزها، وكذلك شكل الندوب على وجهه. ولأن العينان تقع على حدود الثلث الثاني من الكادر. يبقى لدينا مجال لحدوث شيء أو جزء من شيء لنراه في الخلفية، كذلك يمكن رؤية تسريحة الشعر وخامته بوضوح، وكذلك مساحيق التجميل الموضوعة على الوجه.

اللقطة القريبة - Close up- CU:

هي الحجم العكسي تماماً للقطةالعامة, فهي تصور الشخص من أكتافه حتى أعلي رأسه. أي أن الحد السفلي للكادر يقطع جذع الشخص المراد تصويره، في المنطقة من

فوق مفصل الذراع إلى ما أسفل الذقن، بحيث يظهر شيء من كتف الشخص. وقد يقطع الحد العلوي الرأس أو لا يقطعها، ويعتمد هذا على جنس الشخص وتسريحة شعره. وهي توجه انتباه المتفرج بالتركيز على عيني وفم الشخص المراد تصويره.

اللقطة القريبة جداً (Very Close Up (VCU:

هي التي تصور جزءاً تفصيلياً صغيراً جداً من الشيء المصور من اللقطة القريبة, وفيها يقطع الحد العلوي للكادر فوق حاجبي الشخص المراد تصويره. ويقطع الحد السفلي عادة فوق الذقن. وقد تصل إلى مجرد عين أو فم أو العينين أو العينين والأنف، أو الأنف والفم.

الزاوية الرأسية: Vertical Angle:

وهي زاوية الكاميرا بالنسبة للشيء المراد تصويره, وتستخدم زاوية الكاميرا الرأسية لإظهار مدى سيطرة، وسرعة الموضوع المصور(الممثل) داخل اللقطة.

لقطة مستوى العين: Eye- level shot:

عادة ما يكون الوضع الطبيعي للكاميرا على خط واحد رأسياً مع عين الممثل، إذا لم يكن هناك رغبة في إعطاء تأثير معين. وعندما يكون هناك أكثر من ممثل في اللقطة، يجب أن تتوافق الزاوية الرأسية للكاميرا مع مستوى عين الممثل الذي لا يظهر في الكادر, لأن اللقطة في هذه الحالة تكون من وجهة نظره.

ولأن الكاميرا في لقطة مستوى العين تكون على مسافة 170سم من مستوى الأرض، وهو نفس مستوى عين شخص عادى ينظر إلى الشيء المصور. لذلك تعتبر الزاوية القياسية بالنسبة لباقي الزوايا.

لقطة الزاوية المنخفضة Low – angle shot:

هي اللقطة التي تكون فيها الكاميرا أسفل الشخص المصور(مستوى أقل من مستوى النظر) فتصور الكاميرا من أسفل لأعلى لتظهر الشخص أكثر طولاً، وجلالاً، وقوة. كما أنها تعزز من سيطرته، وسرعته داخل اللقطة.

لقطة الزاوية العليا High- angle shot:

هي اللقطة التي تلتقط من مستوى أعلى مـن مـستوى النظـر, وتـصور مـن أعـلى لأسـفل, وتظهـر الشخص المصور من أعلى لتقزيمه، حتى يبدو أقل من حجمه الطبيعي، ويظهـر في موقـف الـضعيف، وهـى بذلك تقلل من سيطرته وسرعته داخل اللقطة.

الزاوية الجانبية Side angle:

تعطى الزاوية الجانبية للممثل، مثلها مثل الزاوية المواجهة، نوعاً من التسطيح للـصورة، لـذا يجـب استبعادها، إذا لم يكن هذا الانطباع مرغوباً. لأنها تولد لدى المتفرج إحساساً بعدم الانجذاب مع الشخـصية المصورة.

الإضاءة العامة الأساسية BaseLight:

وهي الإضاءة الشاملة, غير المركزة على شيء محدد, وتسمح بظهور كل المنظر.

الإضاءة الخلفية Back Light:

ويكون مصدرها خلف المنظور, وتستخدم لإظهار المنظور وخلفيته وتجسيده.

الإضاءة المكملة Low Key Lighting:

وهي إضاءة خافتة, تستخدم للتخلص من الظلال, وسد الفجوة بين مستويات الإضاءة.

إضاءة العين Eye Light:

وتستخدم تلك الإضاءة لإضافة نوع من البريـق عـلى عـين الممثـل. ويجـب أن تكـون تلـك الإضـاءة قريبة إلى عدسة الكاميرا بقدر الإمكان، كما أنها يجب ألا تزيد إضاءة المشهد ككل. لـذا عـادة مـا يـستخدم كشاف صغير، مثبت على الكاميرا لهذا الغرض.

إضاءة الشعر Hair Light:

تضيف إضاءة الشعر بريقاً أو هالة ضوئية إلى شعر الممثل، خاصة الشعر الغامق الذي يبدو معـتماً على الشاشة. ويوضع مصدر الضوء مباشرة فوق رأس الممثل، لذا يطلق عليه في بعض الأحيان Top Light.

المايكرو أميتر Micro Ammeter:

هو جهاز قياس الضوء الساقط على الأجسام المراد تصويرها, ويتكون بشكل مبسط من خلية ضوئية لقياس التيار الضعيف جداً, وبسقوط الضوء على الخلية الكهروضوئية تقوم بتحويل الطاقة الضوئية إلى طاقة كهربائية يتم قياسها بواسطة المايكرو أميتر, وعندما نقوم بتحديد قيمة فتحة العدسة التي نريدها على المقياس فإنه يقوم بالربط بينها وبين كل قيم الإضاءة الساقطة عليه وحساسية الفيلم فيعطينا سرعة الغالق التي تناسب تلك الفتحة. وكذلك يمكن تحديد قيمة سرعة الغالق على المقياس فيقوم بتحديد قيمة فتحة العدسة التي تناسبها.

مصابيح التونجستين Regular Tungsten Lamps:

ويطلق عليها اسم الفتيلة المتوهجة وتعمل بنظام مرور التيار الكهربائي بشدة في فتيلة سلك التونجستين فتنتج حرارة وضوء.

المصابيح الغامرة Tungsten Halogen:

وهي تشبه مصابيح التونجستين وإن كانت تستخدم اليود ومواد أخرى وهي تتميز بصغر حجمها وخفيفة الوزن وتشع ضوء قوي وحرارة قليلة.

مصابيح الغاز المتوهج Gas Discharge Lamps:

وهي توليفة من المصابيح ذات كفاءة عالية وتولد إضاءة شديدة وتستخدم توليفة من الغازات وتنتج ضوء يشبه ضوء النهار وتستخدم على نطاق واسع ويشكل أساس في الإضاءة المركزة وتستخدم بشكل أساسي في الإضاءة المركزة وتصوير الملاعب.

الأنابيب الفلورسنت Lamps Fluorescent:

وهي مصدر إضاءة ناعم وتستخدم في إضاءات الخلفيات وهي تستخدم على نطاق محدود.

الفلاتر Filters:

هي مرشحات زجاجية مقاومة للحرارة وتوضع أمام مصدر الضوء(الكشاف) إما لتعديل درجة حرارة اللون(إضاءة الكشاف) أو لعمل تأثيرات لونية مختلفة.

الميكروفون:

هو أداة تحويل الموجات الصوتية إلى موجات كهربية مماثلة في ذبذباتها للموجات الصوتية.

الميكروفون الكربوني:

ويتكون من علبة من البلاستيك العازل للكهرباء, وفي قاع هذه العلبة يوجد قرص معدني موصل, وتملأ بحبيبات الكربون الخفيف الوزن الموصل للكهرباء, وتغطي العلبة بقرص رقيق من المعدن, ويوصل طرفي القرص ببطارية كهربية مع دائرة الاستقبال. فيسري بذلك تيار كهربي بدائرة الميكروفون ودائرة الاستقبال, وعندما يتحدث الشخص أمام الميكروفون فإن الهواء يتضاغط ويتخلخل وبالتالي تتضاغط وتتباعد حبيبات الكربون هي الأخرى, الأمر الذي يفضي إلى حدوث تغيير في التيار الكهربي بالدائرة تبعاً لتأثير موجات الصوت. وهو أبسط أنواع الميكروفونات وأرخصها.

الميكروفون الشريطي:

يتكون من مغناطيس قوي ثنائي القطب بينهما شريط معدني رقيق(شريحة معدنية خفيفة). ويتصل طرفي الشريط بمحول صغير, وعندما يهتز الشريط تحت تأثير الموجات الصوتية أمام الميكروفون. يتولد تيار كهربائي ضعيف مناظر لهذه الموجات, ويقوم المحول بتقوية هذا التيار بحيث يمكنه المرور في كابل الميكروفون ويمتاز الميكروفون الشريطي بخصائص ذبذبية ممتازة وإن كان يعيبه كبر الحجم وثقل الوزن.

الميكروفون الديناميكي:

بداخله مجموعة من الشرائح, ومغناطيس ثابت يأخذ شكل حرف E يلتف حول نهايته الوسطى ملف من السلك النحاسي, ويتصل الملف في الوقت نفسه بشريحة رقيقة

عبارة عن قرص من البلاستيك, وعندما تهتز هذه الشريحة تحت تأثير الموجات الصوتية يهتـز معهـا الملـف مما يولد تيـارا كهربيـا منـاظرا لهـذه الموجـات. يكـثر اسـتخدامه في الإذاعـات الخارجيـة, كـما يـستخدم في الأحاديث والموسـيقى ويمتـاز بخفـة الـوزن. وإن كانـت خصائـصه الذبذبيـة ضـعيفة في الـنغمات الـصوتية المرتفعة.

الميكروفون المكثف:

مـن أكـثر أنـواع الميكروفونـات اسـتخداما في الأغـراض الإذاعيـة, ويـسمى أحيانـاً بـالميكروفون الألكتروستاتيكي ويتكون من مكثف عبارة عن لوحتين يتصلا ببطارية إحداهما داخلية وهي ثابتة وسـميكة والأخرى خارجية وهي رقيقة تهتز تحت تأثير الموجات الصوتية فتتغير المـسافة بـين اللـوحتين ويتولـد تيـار كهربي في هذه المسافة, هذا التيار المتولد يماثل الموجات الصوتية. يمتاز الميكروفون بشدة حـساسيته, ونظـراً لشدة حساسية الميكروفـون المكثـف, فإنـه يلـتقط الأصـوات غـير المرغوبـة مثـل صـوت الريـاح, واحتكـاك الأوراق.

الميكروفون البللوري:

يعتمد عمل هذا الميكروفون عـلى خاصـية طبيعيـة لـبعض أنـواع البللـورCrystal التـي تنـتج كهرباء بين سطحيها المتقابلين إذا تعرضت لضغط ميكانيكي عنـد أحـد طرفيهـا. وفي هـذا الميكروفـون يوجد وحدة بللورية ثنائية موضوعه خلف رقيقة معدنية صلبة, وعنـدما تهتـز هـذه الرقيقـة بخفـة الوزن, وإن كان غير حساس للـنغمات الـصوتية المنخفـضة وهـو يـستخدم غالبـاً مـع آلات التـسجيل المتنقلة.

الميكروفون أحادي الاتجاه Unidirectional:

ويلتقط الصوت من اتجاه واحد, حيث يكون شكله الخـارجي في صـورة قلـب Heart, وهـو يلـتقط الـصوت مـن اتجـاه يمثـل نـصف دائـرة المـساحة المواجهـة لفـم الميكروفـون. والعديد من كاميرات التـصوير التلفزيونيـة يكـون منـدمج بهـا ميكرفونـات أحاديـة الاتجـاه

تعمل أثناء التسجيل, ولكن غالباً ما يكـون نتيجـة الـصوت المـسجل بواسـطتها ردئ النوعيـة لـذلك يفـضل استخدام مايكروفونات خارجية.

الميكروفون ثنائي الاتجاه Bi – Directional:

ويلتقط الصوت من اتجاهين متضادين – اليمين, والشمال, الشرق, والغرب, ويكون هذا الميكرفـون فعالاً عندما نريد التقاط أصوات أشخاص يجلسون أو يقفون في وضع متقابل. ويصلح في إجراء اللقـاءات و العروض.

الميكروفون متعدد الاتجاه Omni Directional Microphone:

ويلتقط الصوت من جميع الاتجاهات, ويكون هذا الميكروفون فعـالا في حـالات المائـدة المستديرة, كالندوات والمناقشات وحفلات الغناء.. الخ, وكذلك عندما نريد التقـاط الـصوت مـن المكان كله.

الميكروفون الشخصيPersonal Mice:

يعلق على الرقبة أو بواسطة مشبك في ربطة العنق أو سترة الشخص, يـستخدم للمقـابلات, يلـتقط الصوت من شخص واحد فقط, لا يصلح للأبعاد الصوتي.

الميكروفون اليدوي Hand Microphones:

أحد أنواع المايكروفونالشخصي, ولكنـه أكـبر حجـماً, ويمـسك باليـد, ويأخـذ شـكل يـشبه العصا حتى يمكن مسكها بسهولة ويستخدمه الفنانون, ويستخدم للمقـابلات خـارج الأسـتوديو. كما يجـب أن تكـون اسـتجابته في جميـع الاتجاهـات (Omni Directional) و أن تكـون قويـة و تكون حساسة للضجيج و يمكن أن توضع على طاولة أو تحمل باليد أو على حامل أرضي و قوية التحمل.

ميكروفون الطاولة Desk Mice:

يستخدم لمذيعي الأخبار عادة ومقدمي البرامج, ولا غضاضة من ظهوره في اللقطة.

الميكروفون القائم Stand Mice:

بما انه يعرقل حركة الكاميرات ولعدم قدرته على التغطية الصوتية دون أن يظهر في الصورة فانـه لا يستخدم في البرامج الدرامية.

ميكروفون السنارةFish pole Mice:

قضيب من الألمونيوم الخفيـف يعلـق المـايكروفون في طرفـه... سـهل الحمـل, ويـستخدم للتـصوير الخارجي, من عيوبه أن رجل الصوت يتعب بحملـه مـدة طويلـة وإذا ارتجفـت يـد حاملـه قـد يـؤثر عـلى المحصل الصوتي.. إلا أنه الأفضل للتصوير الخارجي في البرامج الدرامية, ويمكن التحكم باتجاه المـايكروفون... سواء من أسفل اللقطة أو أعلى اللقطة حسب إمكانيات التصوير المتاحة.

ميكروفون البندقية Rifle (shotgun) mice:

هو ميكروفون أحادي الاتجاه مصمم لالتقاط الأصوات من بعد, ويركب فـوق الكـاميرات, ويكون موجهاً بنفس اتجاه العدسة بحيث يمكنه التقاط الصوت يستخدم في التـصوير الخـارجي, ويلتقط الأصوات البعيدة كالحفلات, وأصوات الطيور, وهو لا يلتقط الأصـوات القريبـة, ويـصلح لجو ملعب كرة القدم. حيث يبلغ طوله 46 سم إلى 90 سم ومغطى بشبكة خفيفـة أو فـرو لمنـع تأثير الفراغ.

ميكروفون البوم Sound Boom:

هو أداة الصوت الأساسية في العمل الدرامي التلفزيـوني, لأن حركـة الكـاميرات والممثلـين تـستدعي وجود مايكروفون متحرك ومرن في متابعة الحركة, وعامل مايكروفون البوم يجب أن يكون قديراً في إدارتـه, وعليه أن يعرف حركات الممثلين والكاميرات على أرضية الأستوديو, وكذلك حجم اللقطـات, وذلـك ليتـسنى له الانحياز إلى الممثل الأقـرب للكـاميرا ويـساعده عـلى الأوضـاع المتغـيرة في الأسـتوديو, وهـو كـذلك يتـابع التعليمات التي يزوده بها مراقب الصوت SoundSupervisor في غرفة مراقبة الصوت, وللاتصال بـين مراقـب الصوت وعامل البوم في الأستوديو تستخدم سماعة الرأس Head Phone.

ميكروفون البوم الصغير Small Boom:

ذو ذراع اسطوانة يمكن التحكم بالطول والقصر قبل التصوير وليس أثناء التصوير حيث يعلق المايكروفون في مقدمة الذراع ويمكن عمل حركة Panning به إلى اليمين وإلى الشمال, كما أن له عجلات لتحريكه في أرضية الأستوديو, إلا أنه غير عملي كميكرفون البوم الكبير.

الميكروفونات الراديوية(اللاسلكي) Wireless Microphones:

هذا النوع يكون بدون كابل ويعمل على بطارية و لها هوائي خاص ويستخدم هذا النوع في التصوير التلفزيوني لأنها بدون كابل. وهو يستخدم في اللقطات الطويلة " البعيدة " حتى لا يظهر الكابل حيث يعطي حرية أكبر لحركة المتحدث.

ميكروفون الرقبة Neck Microphones:

هذه الميكروفونات تكون صغيرة الحجم وخفيفة الوزن بحيث يمكن تعليقها حول الرقبة كسلسلة وتسمى أحياناً بالميكروفونات الشخصية وشكلها يشبه الكبسولة ويمكن تثبيتها بالملابس أو شبكها مع ربطه العنق, ويستخدم هذا النوع من الميكروفونات داخل الاستوديوهات خصوصا في النشرات الإخبارية أو تقديم بعض البرامج أو ربطها.

المونتاج التلفزيوني T.v Editing:

كلمة فرنسية وتعني التجميع والتحديد, والتنسيق, واللصق, و بالانجليزيةEditing"" وتعني فن اختيار وتجميع وترتيب اللقطات في تتابع معين أو إلغاء بعض اللقطات وحذفها من البرنامج بطريقة تضمن للمشاهد تسلسل اللقطات والمتابعة للتعبير عن فكرة معينة وفق رؤية المخرج.

المونتاج الفوري Switching Editing:

وهو الذي يتم على الهواء مباشرة أي في نفس وقت التصوير كأن نقوم بنقل مهرجان كبير أو مباراة كرة قدم أو برنامج تلفزيوني مباشر ويتطلب هذا النوع مخرج ذو قدرة عالية على اتخاذ القرارات السريعة لأنه سيكون عليه أن يأخذ القرار بالانتقال من

صورة إلى أخرى وتحديد شكل الانتقال في ثانية أو أقل ويقوم المونتير في هذا النوع من المونتاج بدور كبير لأنه عليه أن يكون متنبها دائماً حتى لو غفل المخرج أو انشغل بشيء أخر وعندما يكون عدد الكاميرات كبيراً لا يمكن لمخرج واحد أن يقوم بهذا العمل وإنما يجب أن يكون لديه عدد من المساعدين.

المونتاج المؤجل Post Production Editing:

وهو عملية تجميع كامل اللقطات التي يتم تصويرها بتتابع معين متكامل ويسمى المونتاج المؤجل لأنه يبدأ مع نهاية عملية التصوير بشكل تام.

نظام المونتاج الخطي(المتتالي) Linear Editing System:

وهو المونتاج التقليدي، فهو عبارة عن عملية نسخ الصوت والصورة أو الاثنين معا للقطات التي تم اختيارها من أشرطة المصدر ونسخها على شريط التسجيل ويسمى عادةMaster, وهو يحتاج على الأقل إلى شريطين فيديو إحداهما يحتوي على المواد الأصلية التي تم تصويرها, والشريط الآخر يحتوي على اللقطات التي تم اختيارها لكونها الأفضل, ولذلك فهو يسير من أول لقطة في أول مشهد من الفيلم حتى ينتهي بأخر لقطة من آخر مشهد, لذلك أطلق عليه نظام خطي حيث يعتمد مبدأ الخط المستقيم في عملية مونتاج الشريط.

نظام المونتاج الغير خطي(غير المتتالي) Non linear Editing System:

ويعتبر هذا النظام الأحدث، حيث أحدث ثورة في مونتاج الفيديو فأصبح من الممكن إدخال تعديلات في تتابع الصورة بالإضافة والحذف دون أن يؤثر على اللقطات المجاورة مثلما يحث عند الكتابة على برنامج معالجة النصوصMicrosoft Word حيث يمكن إجراء تصحيحات وحذف وإضافة كلمات فيتأقلم النص تلقائياً مع هذه التغيرات. وهنا على المونتير أن يعمل بأي ترتيب يريده سواء في البداية أو الوسط أو النهاية, وهو ليس بحاجة إلى تسجيل أي لقطة على شريط الفيديو إلا بعد الانتهاء من مونتاج جميع لقطات برنامجه. كما وفر نظام المونتاج غير الخطي خاصية البحث والوصول إلى أي لقطة

أو مشهد بسرعة كبيرة وبدون ترتيب, كذلك أتاح إمكانية إضافة مؤثرات الفيديو, والرسوم والصور بشكل متقن وسريع, ويعتمد نظام المونتاج غير الخطي بشكل أساسي على جهاز الكمبيوتر بمكوناته الأساسية (البرامج Software أو التجهيزات (Hardware، وبفضل عرض العمل المصور في جهاز الكمبيوتر على شكل يشبه الشريط السينمائي يجعل المونتير المتخصص قادراً على التحكم في أي جزء منه من خلال إضافة أو حذف لقطة في أي وقت يشاء.

حصر المادة Media Logging:

حيث أن عملية التصوير غالباً ما يتم فيها أخذ عدد كبير من اللقطات والمشاهد المليئة بالأخطاء لأي سبب كان, ومن ثم يعاد تصويرها مرة أخرى وذلك يصبح لدينا عدد كبير من المشاهد التي لا استخدام لها. فيتم مشاهدتها وتحديد اللقطات المطلوبة ليتم تحويلها فنخفف المساحة على القرص الصلب ومن ثم نسهل عملية البحث بين اللقطات.

عملية التحويل Digitizing:

بعد تحديد إعدادات تحويل الإشارة من تماثلية إلى رقمية ومكان تخزينها على القرص الصلب يتم تحويل الإشارة من شريط الفيديو إلى النظام الرقمي أخذة زمنها الحقيقي, وهنا يتم تحويل كل المشاهد إلى مقاطع مستقلة لها وبعد الانتهاء من تحويل كل مقطع يجب وضع اسم له, كما يجب في هذه المرحلة تحديد عناصر التحويل الرقميDigitizingParameter, والتي تؤثر على عملية التحويل الرقمي وبالتالي على عملية الانضغاط Compression.

امتداد AVI:

اختصار إلى (Audio Video Interleave)وهو من أقدم التنسيقات المستخدمة على جهاز الكمبيوتر, ويتسم بالمساحة العالية وكذلك الجودة العاليةجداً.

امتداد QT:

اختصار إلى (Quick Time)ويتميز بإمكانية عرضه للفيلم مباشرة أثناء تحميله من الانترنت دون الحاجة للتخزين على الجهاز, ويتسم بالجودة العالية والحجم صغير جداً.

امتداد Mov:

اختصار إلى (QuickTime for Windows movie)ويتسمبالمساحة العالية, والجودة فوق المتوسطة.

امتداد Mpeg:

اختصار إلى(Moving Pictures Experts Group) يستخدم بشكل واسع في عالم الفيديو الرقمي ويتسم بالمساحة المنخفضة, والجودة المنخفضة أيضاً.

امتداد Wmv:

اختصار إلى (Window Media video) ويأتي مدمج مع نظام تشغيلWindows, ويتسم بالجودة المتوسطة, والمساحة العالية.

القطع CUT:

و الانتقال الفوري من صورة إلى أخرى دون مقدمات ودون وجود رابط فني بينهما وهو الوسيلة الأكثر استخدما بين وسائل الانتقال وخاصة في البرامج الإخبارية. وهي الوسيلة العادية للانتقال وتتم بسرعة وبمجرد الضغط على مفتاح الانتقال من كاميرا إلى أخرى, ويمكن تشبيه عملية القطع بانتقال العين البشرية من مشاهدة منظر إلى آخر.

المزج Dissolve:

يعد المزج من أكثر وسائل الانتقال شيوعاً. ويتم فيه مزج نهاية اللقطة السابقة مع بداية اللقطة التالية لها. ويكون ذلك عن طريق تركيب الاختفاء التدريجيfade-out, والظهور التدريجي fade-in, فوق بعضهما Overlapping. وحين يتم عرض المزج على الشاشة، تظهر نهاية اللقطة الأولى وقد تداخلت في بداية اللقطة الثانية. وغالباً ما

يستخدم المزج للتعبير عن الارتباط القوي بين اللقطتين أو الانتقال الناعم بين لقطتين. وكذلك للتعبير عن تغيير طفيف في الزمان أو المكان أو الأفكار أو جميعهما.

الاختفاء والظهور التدريجي FADE IN –FADEUOT:

هو اختفاء تدريجي لصورة معروضة, وظهور تدريجي للصورة الجديدة, وهو من أقدم أشكال الانتقال, ويحدث الاختفاء التدريجي Fade-out عندما تتحول الشاشة بالتدريج إلى السواد. ويحدث الظهور التدريجي Fade-in عندما تظهر الصورة على الشاشة تدريجياً من السواد, ومكانه الطبيعي هو بداية العمل ونهايته وهو يماثل ستارة المسرح في الأعمال المسرحية. ولكن في حال وجوده في وسط العمل فانه إما أن يعبر عن حالة حزن شديد أو يعبر عن مرور فترة زمنية كبيرة.

المسح Wipe:

هو إحلال صورة لقطة محل أخرى بالإزاحة التدريجية, ويحدث ذلك حين تمسح صورة اللقطة الثانية صورة اللقطة الأولى. ويمكن أن يظهر المسح من أي اتجاه, فقد يكون رأسياً, أو أفقياً, أو مائلاً, أو من المركز إلى الخارج. كما يمكن استخدام أشكال أخرى للمسح مثل الدائرة, أو المربع, وغيرها.

المؤثرات The Effects:

هي أي تأثيرات تستجد على الفيلم بعد تصويره, ومنها ما هو مرئي كالخدع والحيل الفنية كالحرائق وسقوط الأمطار والانفجارات الضخمة, ومنها ما هو صوتي كأزيز الطائرات وأصوات المحركات وصفير القطارات.

الجمع:

أول وابسط الوظائف التي يقوم بها المونتاج عند حصر أجزاء البرنامج على شريط واحد.

التشذيب:

التخلص من المادة الزائدة المتواجدة في بداية ونهاية اللقطات والتي لن تستخدم, مما يجعل الجهاز أكثر سرعة ويحافظ على مساحة التخزين.

البناء:

تعتبر الوظيفة الأهم والأصعب في عملية المونتاج حيث يكون علينا ترتيب اللقطات ترتيب منطقي.

تصدير المخرجات:

إخراج البرنامج(الفيلم) في صورته النهائية, وبالامتداد المناسب, وبجودة عالية.

المراجـــع

1. محمد معوض، المدخل الى فنون العمل التلفزيوني، القاهرة: دار الفكر العربي، د.ط، 1992.
2. سامية احمد علي وعبد العزيز شرف، الدراما في الاذاعة والتلفزيون، القاهرة، دار الفجر للنشر والتوزيع، الطبعة الاولى، 1999.
3. هشام شرابي، مقدمات لدراسة المجتمع العربي، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، الطبعة الرابعة، 1991.
4. عاطف عدلي العبد، الاعلام المرئي الموجه للطفل العربي، القاهرة: دار الفكر العربي، الطبعة الاولى، 1998.
5. نزها الخوري، اثر التلفزيون في تربية المراهقين، بيروت: دار الفكر اللبناني، الطبعة الاولى، 1997.
6. حسن حنفي وصادق جلال العظم، ما العولمة؟، بيروت ودمشق: دار الفكر ودار الفكر المعاصر، 1999.
7. معهد الامم المتحدة لبحوث التنمية الاجتماعية، حالات فوضى: الاثار الاجتماعية للعولمة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د.ط، 1997.
8. محمد ضياء الدين عوض، التلفزيون والتنمية الاجتماعية، القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، الطبعة الاولى، 1996.
9. انشراح الشال، قنوات للتلفزيون فضائية في عالم ثالث، القاهرة: دار الفكر العربي، الطبعة الاولى، 1993.
10. محمد الاطرش وآخرون، العرب وتحديات النظام العالمي، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، د.ط، 1999.
11. السيد حسين وآخرون ....، العرب والعولمة، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الاولى، 1998.

12. ايان كريب، النظرية الاجتماعية، الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والاداب، 1999، ص133.
13. محمد الاطرش (2000) حول تحديات الاتجاه نحو العولمة الاقتصادية، مجلة المستقبل العربي، عدد 260.
14. السيد أحمد مصطفى عمر (2000) اعلام العولمة وتأثيره في المستهلك، مجلة المستقبل العربي، عدد 256.
15. أدمون غريب (2000) الاعلام الامريكي والعرب، مجلة المستقبل العربي، عدد 260.
16. مهيوب غالب احمد (2000) العرب والعولمة، مشكلات الحاضر وتحديات المستقبل، مجلة المستقبل العربي، عدد 256.
17. احمد امين فوزي، طارق محمد بدر الدين 2001: سيكولوجية الفريق الرياضي، دار الفكر العربي، القاهرة.
18. اديب خضور 1995: دراسات فى الصحافة الرياضية تغطية المباريات الرياضية صحفياً واذاعياً وتلفزيونياً تحرير الاخبار الرياضية، المكتبة الاعلامية، دمشق، سوريا.
19. أسامة الغزالى حرب: كرة القدم والسياسة الخارجية، مجلة السياسة الدولية، العدد 79، القاهرة، يناير 2010 ..
20. بورديو 2007: التليفزيون وآليات التلاعب بالعقول، ترجمة درويش الحلوجى، دار ميريت، القاهرة، ص 46.
21. جريدة القاهرة الالكترونية، العدد 591، 2011.
22. جيهان عبد السلام. (1997م). أثر برامج الأطفال التليفزيونية على السلوك الاجتماعي للطفل في مرحلة الطفولة المتأخرة من (9 – 12) سنة: دراسة تجريبية، ماجستير، كلية الاعلام جامعة القاهرة.
23. حسن أحمد الشافعى 2007: الإعلام الرياضى وآلياته كحق من حقوق الإنسان فى التربية البدنية والرياضة، الطبعة الأولى، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية.

24. حسن أحمد الشافعى، عبد المحسن جمال الدين 2009: المسئولية من منظور الشريعة الإسلامية والقانون الوضعى عن المخاطر الجسيمة والوفاة فى المنافسات الرياضية، بحث منشور بمجلة كلية التربية الرياضية، جامعة المنصورة، العدد 12، .

25. خير الدين عويس، عطا حسن 1998: الاعلام الرياضى، مركز الكتاب للنشر، القاهرة.

26. سامح كمال عبد القادر: الاعلام والرياضة وجهان لعملة واحدة ولكن، مقال بجريدة الحياة عدد يونية 2010.

27. صلاح احمد السقا 2011: شغب الملاعب ظاهرة معقده، جامعة الملك سعود www.bab.com

28. عامر سعيد جاسم الخيكاني2011: الشغب فى الرياضة، جامعة بابل www.uobabylon.edu.iq

29. عبد الله المجاهد: الشغب بالفضاءات الرياضية، مقالة بجريدة ناظور سيتى الالكترونية http://www.nadorcity.com.

30. عطا حسن 1998: معالجة الصحافة لظاهرة العنف بملاعب كرة القدم دراسة تحليلية وميدانية مقارنة على بعض الصحف والمجلات العامة والمتخصصة، رسالة دكتوراة كلية التربية الرياضية للبنات القاهرة.

31. فاطمة عبد الصمد دشتي 2010: أثر مشاهدة البرامج الفضائية على المهارات الاجتماعية لدى عينة من الأطفال بدولة الكويت، كلية التربية جامعة الكويت.

32. كمال عبد الرؤوف 1993: نظريات وسائل الاعلام، الدار الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة.

33. مجلة باب الإلكترونية: العام التاسع - العدد 3994

34. محمد عبد الرحمن 1998: كيف تؤثر وسائل الاعلام- دراسة فى النظريات والاساليب، مكتبة العبيكان، السعودية.

35. محمد على 2006: الرياضة والبيـزنس، مجلـة أحـوال مـصرية، العـدد 34، مركـز الدراسـات الـسياسية والإستراتيجية، القاهرة، ص 53.

36. محمود عبد الغنى الموسوى 2004: الاعلام والمجتمع وسائل الاعـلام فى المجتمعـات الحديثـة وظائفهـا استخداماتها تأثيراتها، www.al-mousawi.org.

37. أبو أصبع، صـالح خليـل (2010)، التلفزيـون وتـأثيره في حيـاة الأطفـال وثقـافتهم، الأسيـسكو، مـستلة بتاريخ9/6/2010 .

38. http: // www.isesco.org.ma/araba/publications/TIFL/P11.php

39. أبو أصبع، صالح (1999)، الاتصال والإعلام في المجتمعات المعاصرة، عمان دار الأرقم للدراسات والنشر والتوزيع ط3.

40. آرمسترونج (1991) التلفزيون وتأثيره في حياة الأطفال وثقافتهم:

41. http: // www.isesco.org.ma/araba/publications/TIFL/P11.php

42. ماك بيت (1996)، المسحوب بنفس التاريخ ومن نفس الموقع.

43. الأنصاري، محمد، فلذات أكبادنا من براثن التلفزيون، retrieved7/6/201.

44. From: http: //www.qattal.com/forums/viewtopic.php?p

45. الريماوي، محمد عودة (2003) سيكولوجية الطفولة والمراهقة، عمّان، دار المسيرة.

46. الريماوي، محمد عودة (1998)، في علم نفس الطفل، دار الشروق، عمان، الأردن.

47. فتاحي، ضحى (2009)، هل تؤثر مـشاهدة التلفزيـون عـلى اكتـساب اللغـة عنـد الأطفـال، مـسحوبة بتاريخ 2010/6/7 من الموقع:

48. http: //www.zadtrain.com/view_arts.php?id_42

49. هالوران، جيمس (1989)، أضواء على التلفاز وآثاره، مجلة اليونسكو، العدد 214.

50. وين ماري، الأطفـال والإدمـان التلفـازي، ترجمـة عبـد الفتـاح صـبحي سلـسلة المعرفـة، العـدد 247، مسحوبة بتاريخ 2010/6/7 من الموقع:

51. Berry, L. (2003) Developing Children and Multicultural Attitudes: The Systemic Psychosocial Influences of Television Portrayals in a Multimedia Society. Cultural Diversity & Ethnic Minority Psychology, v9 n4 p360-66 Nov.

52. Bob, S. (2000) Public Television: Commitment to Children's Programs

Distance Education, v4 n1 p2 Jan.

53. Grimes, T. & Bergen, L. & Nichols, K. & Vernberg, E. & Fonagy, P. (2004) Is Psychopathology the Key to Understanding Why Some Children Become Aggressive When They Are Exposed to Violent Television Programming? Human Communication Research, v30 n2 p153-181 Apr.

54. Henry j.kaiser,2003,key facts TV violence, family foundation www.kff.org

55. 25-Mike Bury, the Social Significance of Snooker Sports Games in the Age of Television Theory, Culture, Society Vol. 3, No. 2, P. 49 9.

56. Armstrong G.Blake, Boirsty, Greg A. and maize-louisse mars(1999).

57. Background television and Reading Performance, communication Monograohs,vol 58.

58. Television and the) .Comstock George, with Paik Haejund(199910 . American child.San Diego,CA: Acaemic Press,Inc.

59. 11. Gwen Dewar (2009). The effects of television on children

60. learningTo talk, Does Tv really case a learning lag in babies? Retrived 23/6/2010 from http: //www.parenting scienc.com /effects-of-televsion-onchildren-learning –speech.

61. 12. Huston A.c. wright (1999). The Devlopment of Television viewing patterns in early childhood: A longitudinal invertigation.

62. Developmental Psychology 26,40g-420.

63. 13. KUHI P.K (2004).Early language Acquisition, cracking the speech code, Neurosciience 5, 831-843.

64. 14. Patel, Ismail Adam (N.D)The effect g Television on children ratraid 23/6/2010 from http: // www.islambasics.com

65. 15. American Academy of pediatrics media Education. Pediatrics (1999) 194(ept1) 341 – 343

66. Camdre, M. A. (1981). Historical overview of formative evaluation of instructional media products. Educational Communication and Teachnology Journal, 29(1), 3-25.

67. Carlisle, Robert D. B. (1987). Video at work in american schools. Bloomington, IN: Agency for Instructional Technology.

68. Costello, L. F., & Gordon, G. N. (1965). Teach with television: A guide to Instructional TV (2nd edition). New York: Hastings House.

69. Dorr, A. (1986). Television and children: A special medium for a special audience. Beverly Hills, CA: Sage.

70. Educational television: The next ten years. (1962). (A report and summary of major studies on the problems and potentiales of educational television, conducted under the auspices of the United States office of Education). Stanford, CA: The Institute for Communication Research.

71. Hayes, J. (Ed.) (1986). Micro computer and VCR usage in school. Denver, CO: Quality Education data.

72. Howe, M. J. A. (Ed.) (1983). Learning from television: Psychological and education research. New York: Academaic Press, 1983.

73. Johnston, J. (1987). Electronic learning: from audiotape to videodisc. Hillsdale, NJ: lawrence Erlbaum.

74. Meyer, M. (Ed.) (1983). Children and the formal features of television. New York: K. G. Saur.

75. Middleton, J. (1979). Cooperative school television and educational change: The consortium development process of Agency Instructional Television. Bloomington, IN: Agencey foe Instructional Television. (ERIC Document Reproduction Service No. ED 201 303).

76. Public television: a program for action. (1967). (The report and recommendations of the Carnegie Commission on Educational Television). New York: Bantam Books.

77. Riccobono, John A. (1985). School utilization study: availability, use, and support of instrucational media. 1982-83 final report. Washington, DC: Corporation for public Broadcasting. (ERIC Document Reproduction Service No. ED 256 292).

78. Salomon, G., & gardner, H. (1986). The computer as educator: lessons from television research. Educational Researcher, 15(1), 13-19.

79. Schramm, W. (Ed.) (1972). Quality in instructional television. Honolulu: University Press of Hawaii.

80. Shea, J. (1980). Trade-offs: what the research is saying. (A research report of the Agency for Instructional Television, No. 82). (ERIC Document Reproduction Service No. ED 249 968).

81. Sikes, R. G. (1980). Programs for children: Public television in the 1970s. Public Telecommunications Review, 8(5), 7-26.